

Nicholas Cook

**Guida
all'analisi
musicale**

a cura di
Guido Salvetti

Dal catalogo Guerini e Associati:

Marco De Natale, *Analisi della struttura melodica*

Sandro Perotti, *Iri da iri. Analisi della musica strumentale di Dallapiccola*

Luisa Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*

Emilio Ghezzi, *Le «Cantiones duarum 'vorum» di Orlando di Lasso. Una ricerca per la didattica*

Giovanni Piana, *Filosofia della musica*

Jean-Baptiste Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (a cura di Enrico Fubini)

Bruno Gallo (a cura di), *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*

Piero Ceccucci (a cura di), *Viaggio intorno al convento di Mafra. Dal Memoriale del convento di José Saramago alla Blimunda di Azio Corghi*

RICERCHE

© 1991 Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA
viale Filippetti, 28 – 20122 Milano
<http://www.guerini.it>
e-mail: info@guerini.it

Prima edizione: novembre 1991

Seconda edizione: febbraio 2010

Titolo originale:
A Guide to Musical Analysis

Edizione originale:
© 1987 Nicholas Cook

Traduzione dall'inglese
di Donatella Gulli e Maria Grazia Sità

Ristampa: V IV III II I 2010 2011 2012 2013 2014

Copertina di Ferdi Arzenton

Printed in Italy

ISBN 978-88-8107-289-7

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, via delle Erbe, 2 - 20121 Milano, tel. e fax 02809506, e-mail: segreteria@aidro.org.

Nicholas Cook

GUIDA
ALL'ANALISI MUSICALE

edizione italiana a cura di Guido Salvetti



INDICE

9	Nota del Curatore
17	GUIDA ALL'ANALISI MUSICALE
19	Introduzione
25	1. Metodi tradizionali di analisi
49	2. Analisi schenkeriana
95	3. Approcci psicologici all'analisi
149	4. Approcci formali all'analisi
223	5. Tecniche di analisi comparata
257	6. Cosa ci dice l'analisi musicale?
279	Glossario per gli esempi
283	Indice dei nomi

Sono passati meno di due anni da quando Claudio Annibaldi congedava l'edizione italiana da lui curata (e integrata) del volume *Analisi musicale* di W. Bent (Edt, Torino 1990). E' opportuna oggi un'altra iniziativa editoriale sullo stesso argomento? Dal punto dell'informazione generale, forse no: il libro del Cook, benché scritto successivamente alla voce del *New Grove* da cui discende – pur con correzioni e integrazioni – il volume del Bent, è meno ricco d'informazioni perché non traccia alcuna «storia dell'analisi», e non pretende di fornire una panoramica completa di metodi e di risultati. La decisione di proporre agli studiosi, ai musicisti e ai musicofili italiani il presente volume discende da un altro ordine di considerazioni: dalla necessità di coinvolgere tutti costoro nel vivo del dibattito sugli statuti stessi dell'analisi musicale in quanto disciplina, sull'attuale crisi di non poche certezze scientiste, tipiche dei pionieri. In tal senso il volume del Cook acquista il valore di una serrata e appassionata requisitoria, condotta con grande attenzione ai particolari delle metodologie discusse (da qui il suo notevole valore «introduttivo») e con una cura meritoria nel farsi capire (da qui, anche, la sua valenza didattica): le tendenze principali dell'analisi nel nostro secolo vengono quindi esaminate, soppesate, discusse, quasi a volersi assicurare che chi verrà iniziato a tale disciplina porti con sé cautele e accorgimenti, autonomia di scelte e di giudizio. Di tali qualità dovrà far tesoro soprattutto l'aspirante-analista italiano, su cui la tardiva scoperta, in Italia, di tale disciplina rischia di configurarsi pur sempre come colpa da espiare attraverso la provinciale reverenza verso le Capitali e la mite accettazione di metodi altrui. In tal senso il presente libro può contribuire a quell'autonomia nell'iniziativa culturale che si è proprio adesso manifestata con la nascita della *Società Italiana di Ana-*

lisi e del *Gruppo Analisi Teoria Musicale* (G. A.T.M.), con il successo di seminari e convegni (tra cui, dopo Reggio Emilia 1989, Fermo 1990 e Trento 1991), con il fiorire di iniziative editoriali (tra cui la rivista *Analisi*); e con l'affermarsi della disciplina analitica come struttura portante (e non poco caratterizzante) del Corso Superiore di Musicologia, giunto ai primi diplomi al Conservatorio di Milano (docente Marco De Natale) e recentemente avviato in quello di Roma (docente Boris Porena).

È giunto molto presto, quindi anche per l'Italia, il momento di una riflessione critica e autocritica; molto presto – subito – si è esaurita la decenza culturale di addottrinamenti a questo o a quel metodo analitico, forniti con sacerdotale ossequio a scolaresche ignare e un poco trepidanti: ben venga allora uno stimolo culturale perché si capisca discutendo e si discuta capendo.

È questa la ragione che mi ha spinto a suggerire all'Editore di espungere – almeno per ora – la seconda parte del volume originale, completamente dedicata a concrete esemplificazioni analitiche. In questo momento, contrariamente a quanto vediamo per la Francia, o la Germania o i paesi anglosassoni, sono ancora troppo poche le analisi di singole opere disponibili in italiano: il rischio che queste esemplificazioni portino alla creazione di stereotipi (per la didattica, soprattutto) era troppo grande. Di questo pericolo fu ben conscio Annibaldi che, nell'aggiungere delle *Lecture* al manuale del Bent («una rassegna di testi esemplari» e, contemporaneamente, «una campionatura estremamente variegata di approcci analitici e di testi analizzati»), si augurava poi che i lettori del *Manuale* non si lasciassero indurre «a tentativi d'emulazione completamente ignari dell'evidenza sonora della composizione analitica». In quel caso, però, le *Lecture* avevano il merito di mettere a contatto concretamente con procedimenti analitici a cui una «voce di dizionario» non può che accennare sulle generali. Il Cook, invece, ci conduce spesso, passo passo, attraverso le varie metodologie applicate ai diversi testi musicali di cui è disseminata la trattazione teorica. Ciò non toglie che, quando anche in Italia ci sarà – come speriamo – una pubblicistica analitica su opere particolari (e, quindi, inevitabilmente, con metodi particolari), questo Editore vi possa contribuire con la pubblicazione della seconda parte del volume del Cook («Worked

examples of Analysis»), che raccomandiamo naturalmente fin d'ora ai lettori non ignari di inglese e di teoria musicale¹.

Questo libro è, prima di tutto, una richiesta di senso rivolta all'attività analitica.

Una valida componente del libro appare rivolta alla confutazione delle false certezze, di quel tanto di taumaturgico e imbonitorio che contraddistingue le tecniche analitiche meglio strutturate. Il Cook è persino spietato nel mostrare come processi rigorosi o addirittura automatici (computerizzabili, al limite) siano clamorosamente arbitrari nelle operazioni preliminari (nell'ordinamento e nella classificazione dei dati da analizzare, ad esempio) e nel momento della verifica conclusiva sulla «musica» («quanto musicale è questa analisi?», è la domanda da «senso comune» che il Cook sottende a tutte le sue esposizioni).

L'elenco delle confutazioni sarebbe, qui, molto lungo. Le più sofferte riguardano lo schenkerismo: da un lato se ne denunciano le pretese metafisiche riguardanti le «leggi di natura» della musica, l'infcondità nei confronti della musica non tonale e delle forme non compatte e «forti» (*Trivialmusik* e musica d'altre culture; ma anche ampie costruzioni operistiche o sinfoniche da Wagner in poi), gli indebiti sconfinamenti negli ambiti della valutazione estetica; d'altro lato se ne esalta continuamente la superiorità nei confronti di altri metodi che mostrino maggiormente di volersi fermare alla superficie degli eventi sonori, più che ricercarne le ragioni profonde di aggregazione nel tempo.

La confutazione più serrata (persino un poco cattiva) riguarda i metodi insiemistici, il cui rigore viene revocato in dubbio dall'arbitrarietà totale con cui vengono operati preventivamente i sezionamenti della musica. Né più generosa è la constatazione che il gran teorizzare dei semiologi non ha portato a tutt'oggi ad alcuna compiuta analisi di alcuna opera musicale particolare.

Altri particolari e altre confutazioni le troverà – e le giudicherà – il lettore. Esse non riguardano i metodi in sé, né le teorie a cui fanno capo, né persino i risultati a cui per-

¹ Analisi su opere particolari sono rintracciabili in tedesco nella collana di Fink e, in inglese, in quella della Norton. Sono poi reperibili varie Antologie, tra cui ricordiamo quella del Turek (1984), o quella a cura di Schuhmacher (1974), ecc.

vengono: esse riguardano soprattutto quelle pretese di scientificità che si fanno veicolo di intolleranza e di assolutismo. Il relativismo di Cook ruota quindi intorno alla grande categoria della *pertinenza*: caso per caso, operazione per operazione si può decidere la maggiore o minore pertinenza di un metodo. Non si tratta soltanto di pragmatismo, per altro in alcuni punti del libro ben esibito. Si tratta piuttosto di una costante chiamata dell'analista alla sua responsabilità nei confronti della «musica»: non esiste un oggetto artistico già bell'e fatto, una volta per tutte; ogni interpretazione – e quindi anche ogni «analisi» che voglia porsi compiti conoscitivi – è attività creativa dell'esperienza musicale viva e vera. Come considereremmo anticulturale ogni esecuzione musicale basata sull'arbitrio e il puro autocompiacimento, così siamo chiamati a detestare ogni pratica analitica che si faccia feticcio a se stessa: la responsabilità dell'analista discende direttamente, cioè, dalla libertà creativa (concreativa) delle sue scelte.

Non dissimile è la discussione sull'autonomia disciplinare dell'analisi musicale: non è possibile affermarla in assoluto, poiché il suo terreno ha confini non perfettamente delimitati con quelli contigui (molto più astratti) della teoria, e, dall'altra parte, con quelli (molto più concreti) della composizione musicale e dell'esecuzione. Per un ben interessante paradosso gli statuti stessi della disciplina poggiano allora su una duplice funzionalità: a) in termini di specificazione e di chiarimento nei confronti degli assunti astratti della Teoria; b) in termini di concettualizzazione dei problemi concreti del «far musica». Da questa duplice funzionalità nei confronti di aree esterne e diverse, nasce la possibilità stessa di un'analisi che non sia il «sogno di un visionario» di kantiana memoria, e non sia neppure un autocompiacimento tecnicistico. Sul piano operativo diventa allora possibile che, accanto ai possibili e auspicabilissimi contributi che l'analisi musicale può e deve dare al compositore e all'esecutore, si possano sancire i continui apporti che la pratica musicale può portare all'analisi, contribuendo a configurarla come «teoria concreta» della musica.

Molto problematica nel Cook mi sembra, allora, proprio la questione riguardante la «teoresi». Volendo impostare la questione in termini elementari, si tratta di decidere se la riflessione teorica è una «semplificazione» dell'esperienza, o

se invece è un'operazione di scomposizione-ricomposizione dei dati dell'esperienza, che porta in ultima istanza ad una maggiore ricchezza e a una maggiore complessità dell'esperienza stessa. Il Cook, come il Bent, liquida con una battuta la possibilità stessa di un'«analisi totale», e si pronuncia esplicitamente per operazioni analitiche che scelgano l'interessante e buttino via il non-interessante. Una simile posizione ha, chiaramente, dei risvolti ingenui, tipici di una cultura dell'efficienza e del funzionalismo. Per noi, nipoti di Husserl e di Croce, ma anche di Heidegger e di Sartre, la questione non può essere così semplice: nulla è davvero insignificante; nelle differenze infinitesimali risiede il segreto dell'individualità e dell'unicità delle esperienze (anche artistiche); ma non esiste significato là dove non ci sia una scala di valori, una strutturazione dell'esperienza intorno ad un centro primario di interessi: e rispetto a quel centro si misurino le diverse distanze, i diversi valori, i diversi gradi dell'interesse. Questa strutturazione dell'esperienza secondo valori è però il frutto – unicamente – di quelle scelte consapevoli e critiche che il Cook pone alla base di ogni analisi «intelligente». Nell'ultimo capitolo del libro («che cosa ci dice l'analisi?») leggiamo un forte richiamo contro quelle analisi che postulano delle semplificazioni di comodo dell'esperienza musicale, per farla rientrare in schemi stereotipi preordinati: persino la scala temperata, o la regolarità matematica dei rapporti di durata vengono indicate come verità strumentali, che non hanno un effettivo riscontro con l'esperienza musicale; ogni analisi che le assuma come verità assolute rischia, con ciò, di costruire sulla sabbia. E si dà un forte contributo alla critica dei valori estetici là dove si fa intravedere che molte scuole analitiche hanno indebitamente travalicato i propri confini, dando valore estetico a principi di simmetria, di coesione tematica, di deduzione logica, ecc. ecc., che si accordano molto bene con gli strumenti analitici messi in campo, ma che rendono problematico l'apprezzamento per ciò che non appartiene alla «grande storia» della musica colta classico-romantico nella mitteleuropa².

Da questa feconda contraddizione tra presupposti cultu-

² La più serrata argomentazione sul rapporto tra storiografia ed analisi, tra analisi e giudizio di valore estetico è reperibile in italiano in C. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna 1988.

rali e concezione disciplinare deriva la maggiore singolarità della panoramica analitica del Cook: l'attenzione ai metodi analitici di ambito etnomusicologico. Il criticismo si risolve, qui, in radicalismo: di fronte ad un canto del Madagascar ha davvero qualche senso contare gli intervalli, misurare i ritmi, individuare dei contrappunti? Distinguere e classificare i diversi canti è operazione possibile solo a patto che si possa isolare l'evento occasionale da scelte più stabili, la *langue* dalla *parole*, ma, ancor più, la superficie dei suoni dalle regole latenti (conscie o inconscie che siano), sottese ad ogni insieme di eventi musicali.

Da qui, clamorosamente, la riaffermazione di uno schenkerismo sublimato a teoria generale della profondità; uno schenkerismo che, lungi dal ridursi a dimostrare – ogni volta – che la musica tonale è tonale, diventi capace di collocare su livelli differenziati i gradi diversi di stabilità e quelli della casualità o dell'individualità.

Questo è l'orizzonte (antropologico molto più che etnomusicologico) all'interno del quale si sviluppa l'idea di una possibile integrazione tra i vari approcci analitici alle più diverse esperienze musicali: un invito a delineare una teoria generale e una teoria applicativa che non segmentino indebitamente l'enorme ricchezza dell'esperienza musicale, prefigurando valori solo per una piccola porzione dell'esistente. Radicalismo, dicevamo: per la ragione che questo approccio analitico universale pone domande inquietanti anche ai pacifici cultori delle Sinfonie di Beethoven (o del *Preludio in do* di Bach, prediletto dalla propedeutica schenkeriana). Se di fronte a un canto del Madagascar abbiamo l'umiltà di dichiararci estranei al suo contesto, e quindi ricostruiamo faticosamente il nesso tra l'universo dei segni e quello dei significati, occorre uguale umiltà e uguale fatica per riappropriarci di un repertorio che è sempre più estraneo alle modalità prevalenti dell'ascolto di massa nei nostri anni: un ascolto parcellizzato, istantaneo, passivo, che è la negazione stessa dell'opera razionalmente costruita. Si è praticamente estinto il tipo di ascoltatore colto (esecutore e compositore lui stesso) a cui si rivolgevano le ingegnose costruzioni del Sette-Ottocento! Una Sinfonia di Beethoven è, oggi, in un deserto, decontestualizzata; è – anche per noi – un reperto, il cui senso dobbiamo ricostruire con metodi analitici pertinenti, arricchiti e orientati anche dalla ricerca storico-musi-

cologica³. L'analisi musicale, così concepita, ha ben poco da compiacersi di tecnicismi fine a se stessi; ha ben poche leggi «naturali» sulle quali serenamente appoggiarsi.

Negli stessi anni Settanta in cui lo strutturalismo post-weberniano ha cessato di funzionare come una garanzia di razionalità in musica, abbiamo anche assistito alla generale crisi dello schenkerismo, anch'esso troppo spesso fonte di certezze più che di dubbi culturalmente fecondi, troppo spesso inteso come chiesa con ortodossi ed eretici, chierici e catecumeni⁴. Ma il cadere delle certezze può coincidere, in entrambi i casi, con l'affermarsi di un più ampio concetto di razionalità: nel caso dell'analisi, con una riappropriazione di senso – da giocarsi giorno per giorno – dell'esperienza musicale nostra e del nostro tempo.

A questo dibattito, a questo lavoro, ci invita – nei suoi limiti dichiarati – il libro che stiamo per leggere.

Guido Salvetti

³ Un contributo di grande chiarezza sta nell'Introduzione di Antonio Serra-vezza agli scritti di H. H. Eggebrecht, raccolti in italiano sotto il titolo *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale*, Il Mulino, Bologna 1987.

⁴ Penso cioè che nessuno potrebbe ripetere oggi le frasi con cui Felix Salzer lanciava negli USA, nel 1956, lo schenkerismo: «In qualsivoglia stile questo linguaggio musicale [dal 1200 a Bartók] abbia l'occasione di esprimersi, sia nella musica strumentale, nel Lied o nell'opera, sia con uno stile gotico, barocco, classico o impressionista, le caratteristiche basilari della direzione musicale, della continuità e della coerenza sono le stesse e costituiscono un comune denominatore».

GUIDA ALL'ANALISI MUSICALE

INTRODUZIONE

C'è qualcosa di molto affascinante nell'idea di analizzare la musica. Fra tutte le arti, essa è sicuramente la più sconcertante, per la sua capacità di commuovere in profondità, che si abbia o no esperienza tecnica o comprensione intellettuale. Essa influisce su di noi involontariamente, persino in modo subliminale attraverso tecniche che, all'apparenza, si presentano come estremamente precise e razionali. Se poche combinazioni di altezze, durate, timbri e valori dinamici possono svelare i contenuti più reconditi dello spirito, lo studio della musica, allora, dovrebbe fornire la chiave per la comprensione della natura umana. La musica è un codice nel quale sono iscritti i segreti più occulti dell'umanità: questa convinzione radicata assicurò agli studi musicali un posto centrale nel pensiero antico, medievale e rinascimentale. Nell'epoca attuale, sebbene la musica non occupi più un ruolo tanto privilegiato nei circoli intellettuali, riceve ugualmente un notevole interesse nell'ambito delle scienze umane. Lo strutturalismo ne fornisce un esempio: non si ha bisogno di leggere l'*opera omnia* di Levi-Strauss per capire quanto grande sia stata l'influenza della musica del suo pensiero.

Questo libro è molto più modesto. Nei suoi intenti tratta procedimenti essenzialmente pratici per esaminare un brano musicale, in modo da scoprire, e decidere, semplicemente come funziona. Tutto questo è estremamente affascinante perché, nel momento in cui si analizza un brano musicale, in pratica lo si ricrea per se stessi; si arriva alla fine con il medesimo senso di possesso che il compositore prova per l'opera che ha scritto. Analizzare una sinfonia di Beethoven significa convivere con essa per un giorno o due, con la stessa intensità con cui un compositore vive con l'opera che sta prendendo forma: alzarsi e andare a dormire col pensiero

fisso a quella musica permette di sviluppare un grado di intimità con essa, difficilmente raggiungibile in altro modo. Si ha la netta percezione di comunicare direttamente con i maestri del passato, e questa è una fra le più eccitanti esperienze che la musica possa offrire. Si sviluppa una conoscenza intuitiva di ciò che opera e di ciò che non opera nella musica, di ciò che è corretto e di ciò che non lo è; una conoscenza così approfondita che non è possibile formularla a parole o spiegarla intellettualmente.

Questa sorta di immediatezza dà all'analisi un valore particolare nell'ambito, ad esempio, di un corso di composizione, specialmente se confrontata con i vecchi libri di teoria e di esercizi «in stile» che riducono il patrimonio del passato a una serie di schemi e regole fisse. Nessuna meraviglia, quindi, che l'analisi sia diventata la spina dorsale per l'insegnamento della composizione.

Sebbene l'analisi permetta di affrontare direttamente un brano musicale, cionondimeno essa non darà alcun risultato se non si saprà quale domanda formulare con precisione. E questo è proprio il nocciolo della questione. Vi sono svariate tecniche di analisi che, a prima vista, appaiono estremamente differenti; in realtà, molte di esse si pongono le medesime domande. Si chiedono cioè se sia possibile suddividere un brano musicale in un insieme di sezioni più o meno indipendenti. Si chiedono anche come queste varie componenti si relazionino una all'altra e quale, fra questi nessi, sia più importante dell'altro. Più specificamente, esse si chiedono in che misura queste componenti derivino il loro effetto dal contesto nel quale si trovano. Ad esempio, una certa nota produce un effetto completamente diverso, a seconda che sia situata nell'accordo x piuttosto che nell'accordo y ; a sua volta, l'effetto dell'accordo x è provocato dalla concatenazione armonica di cui esso fa parte. Inoltre può verificarsi il caso di un inciso di poca importanza, che, visto nel contesto complessivo, acquista invece un significato di tutt'altro peso; se si riesce a capire in che modo questo accade, si acquisterà una dimensione conoscitiva del brano mai sospettata prima.

È difficile immaginare che esista un metodo analitico che non si ponga domande di questo tipo – che non si chieda cioè come possa avvenire una suddivisione in sezioni, quale sia l'importanza delle differenti relazioni e quale sia l'in-

fluenza del contesto complessivo. Tuttavia, nonostante questa unitarietà di utenti, spesso i vari metodi sono applicati isolatamente e, ciò che è peggio, con uno spirito di acre rivalità. Più spesso di quanto si possa pensare un analista adotta un certo metodo e ignora o disprezza gli altri: il risultato è l'esistenza dell'analista schenkeriano, motivico, semiotico, e via dicendo. Ciascuno applica il proprio metodo particolare a qualsiasi musica intenda analizzare, cosicché il risultato pessimo che si ottiene è l'equivalente musicale di una macchina per insaccati: tutto quello che viene buttato dentro esce ben confezionato e omogeneizzato nell'aspetto! Questo accade specialmente quando l'analista si convince che lo scopo di un brano musicale sia di provare la validità del suo metodo di analisi, piuttosto che il contrario: quando, cioè, diventa più interessato all'aspetto teorico, che all'applicazione pratica. Non credo si possa negare che ciò corrisponda al vero, almeno per alcuni analisti. Rudolph Rétì è un buon esempio: è sempre teso a evidenziare tutto quello che può provare la validità delle sue teorie e non si cura affatto delle qualità particolari della musica di cui sta parlando. Se poi si sfogliano le riviste di analisi specializzate, si capisce immediatamente come il centro dell'interesse si basi prevalentemente sulla formulazione sempre più precisa e sofisticata dei metodi analitici, presa come fine a sé. Negli ultimi vent'anni l'analisi musicale si è professionalizzata: sono proliferati così gli analisti della musica, piuttosto che semplicemente i musicisti che si dedicano anche all'analisi.

Personalmente non condivido affatto questa tendenza dell'analisi a convertirsi in disciplina parascientifica, con la pretesa di esercitare i propri diritti, in modo sostanzialmente indipendente dagli scopi pratici dell'esecuzione musicale, della composizione o dell'educazione. In realtà non credo che l'analisi regga se sottoposta a un esame così serrato quando imbocca questa strada: essa, semplicemente, non possiede sufficienti basi teoretiche (come si vedrà più dettagliatamente al cap. 6). Credo anche che tutta l'enfasi che molti analisti pongono sulla necessità di essere obiettivi e imparziali possa solo scoraggiare quel coinvolgimento personale che, dopo tutto, è il solo valido motivo per cui qualcuno si interessa alla musica. Non scorgo neppure meriti intrinseci nello sviluppo di metodi analitici ancora più sofisticati o rigorosi: sebbene vi siano dei settori in cui l'analisi non si è

ancora sviluppata (particolarmente quello della musica antica), penso che, nel complesso, le tecniche analitiche attuali siano più che sufficienti. Mi sembra che il problema non sia di inventarne di nuove o di perfezionare indefinitamente quelle esistenti, quanto di cercare di farne il miglior uso possibile. Uno dei modi per rendere queste tecniche più utili consiste nel cercare di adoperarle in combinazione l'una con l'altra; soprattutto negli ultimi tempi si sono compiuti passi significativi in questa direzione. (Penso, ad esempio, alla sintesi fatta da Epstein fra tecniche schenkeriane e tecniche motiviche, o alla formalizzazione fatta da Lerdahl e Jackendoff delle tecniche di Schenker e Meyer, oppure al trattamento schenkeriano fatto da Forte e Gilbert sulle forme tradizionali della musica tonale: non è un caso che l'analisi schenkeriana sia il denominatore comune a questi esperimenti.) Ma la cosa più importante per le odierne tecniche di analisi è che esse vengano adoperate dal maggior numero di persone possibile. Tutto ciò che viene trattato in questo libro dovrebbe diventare patrimonio acquisito per ogni storico della musica e per ogni etnomusicologo. Questo potrà realizzarsi solo se l'analisi verrà considerata come perno centrale dell'educazione musicale e non come una sorta di esoterismo specialistico.

Questo libro è perciò, nei suoi intenti, essenzialmente pragmatico. In primo luogo rappresenta una guida pratica all'analisi, così come essa esiste attualmente e non pretende di farsi trattato teorico sul come essa dovrebbe diventare. Ciò significa che il libro accoglie in sé i pregiudizi e i limiti della prassi analitica vigente. Ad esempio, esso rispecchia perfettamente l'eccesso di interesse che la maggior parte degli analisti ha per ciò che conferisce unità e coerenza ai capolavori musicali e la diffusa insistenza nel cercare la risposta prevalentemente nelle strutture formali e armoniche di singole composizioni. È possibile sostenere che questi pregiudizi e questi limiti siano perfettamente giustificati; ad esempio, se l'analista dimostra un minor interesse per le strutture timbriche piuttosto che per l'armonia e la forma, questo può accadere semplicemente perché le strutture timbriche sono meno interessanti oppure – con conseguenze analoghe – meno accessibili a una comprensione razionale. È però innegabile che vengano prese qui delle tacite posizioni rispetto alla natura dell'analisi musicale: questo libro

si svolge più o meno all'interno di tali presupposti¹.

L'orientamento pragmatico del libro si riflette anche nel modo in cui esso è organizzato. La prima parte illustra quelli che io ritengo essere i metodi correnti di analisi più applicati nei paesi di lingua inglese, ciascuno trattato singolarmente. La presentazione avviene metodo per metodo (piuttosto che essere organizzata, ad esempio, in base ai parametri musicali), proprio perché ogni metodo implica un certo numero di convinzioni sulla musica e sugli scopi dell'analisi; è importante chiarirsi quali siano queste convinzioni: si rischia, altrimenti, di applicare le tecniche associate a un metodo in maniera indiscriminata e venire sepolti da un eccesso di dati del tutto insignificanti. Il fatto che le convinzioni su cui si fonda un determinato metodo di analisi siano vere da un punto di vista teorico non è assolutamente importante: ciò che importa è l'utilità del metodo che si basa su di esse, e in quali circostanze è utile.

Il problema circa il metodo da adottare a seconda delle circostanze – o, al limite, se è il caso di improvvisare una nuova tecnica – viene svolto nella seconda parte del libro, in cui il punto di partenza è rappresentato da un certo numero di composizioni, e non più da metodi analitici dati². Le analisi di questa sezione sono concepite in maniera da illuminare aspetti differenti di una procedura analitica; l'idea è che ogni capitolo dovrebbe essere letto come un'unità organica in sé.

¹ Per un panorama critico dell'analisi in relazione all'intero campo degli studi musicali, J. Kerman, *Musicology*, Fontana/Collins 1985, cap. 3 e L. Treitler, «Structural and Critical Analysis», in Holoman, Palisca (a cura di), *Musicology in the 1980s*, Da Capo Press 1982, pp. 67-77.

² [Nota del Curatore] Nell'edizione italiana non ho creduto utile riproporre questa seconda parte, proprio per salvaguardare l'impianto criticistico della prima parte. Verifiche ed esercitazioni individuali potranno perciò meglio svilupparsi in sede didattica, oppure con riferimento ad importanti saggi analitici oggi già ampiamente disponibili.

I

Penso che non vi sia mai stata un'epoca in cui la musica non sia stata associata a una qualche forma di speculazione intellettuale. Ciononostante, sino a duecento anni fa tali speculazioni avevano scarsa affinità con quella che oggi si indica come «analisi musicale». Dall'antichità sino al Rinascimento, come anche nell'India e nella Cina del periodo classico, la musica era patrimonio dell'esercizio intellettuale, ma non veniva studiata come fatto a sé. Al contrario, veniva considerata come riflesso di un ordine cosmico o come strumento di educazione morale; ciò significa che veniva indagata dal punto di vista teorico, piuttosto che da quello analitico. Gli aspetti tecnici della struttura musicale non venivano certo ignorati, ma venivano presi in considerazione da un punto di vista più generale, piuttosto che nel contesto di singoli brani. Ad esempio, i teorici scrivevano sulle proprietà del sistema modale in sé, ma non sulle caratteristiche modali di ogni singola composizione. In realtà essi venivano attratti dalle qualità individuali di un pezzo nella misura in cui queste rispecchiavano le proprietà generali delle strutture musicali. Una volta individuate tali proprietà, il singolo brano non aveva altro interesse: per questo motivo tali teorici non possono essere considerati degli analisti, nell'accezione odierna del termine.

D'altra parte, questi antichi teorici venivano man mano classificando ciò che essi scoprivano in relazione alla musica – scale, accordi, forme, persino gli strumenti musicali – e qualsiasi classificazione forma la base indispensabile per l'analisi musicale. Nel suo articolo sull'analisi, pubblicato nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ian Bent descrive tale procedimento come un approccio alla musica «secondo le scienze naturali»; in effetti la crescita del pensiero scientifico in

generale influenzò moltissimo il modo di studiare il fenomeno musicale. Invece di ricercare ovunque principi universali e spiegazioni ultime, si cercava di descrivere e classificare la musica in maniera molto più neutrale, scientifica appunto, rispetto al passato – cercando di operare in questo campo allo stesso modo in cui uomini come Linneo investigavano le scienze naturali. Con queste ultime si può stabilire un parallelo ancora più specifico. La scoperta di un'impressionante varietà di culture musicali disseminate per il globo incoraggiò i teorici del XIX secolo ad applicare il pensiero evoluzionistico anche alla musica. Fondamentalmente essi spiegavano il materiale musicale così come si presentava, facendolo derivare da una certa origine. Tali origini potevano essere storiche: si mostrava quindi come l'armonia cromatica si fosse sviluppata gradualmente da quella diatonica, che, a sua volta, procedeva dal sistema modale. Oppure si ricercavano origini biologiche: Riemann spiegava come tutti i vari tipi di struttura fraseologica musicale potessero essere ricondotti a schemi particolari di ispirazione ed espirazione. Questo modo di procedere era caratteristico dell'epoca, comune non soltanto alle scienze naturali, ma anche ad altri settori di ricerca come, ad esempio, la filologia.

Tali teorie, e la loro applicazione analitica alla musica, raggiunsero un alto livello di sofisticazione alla fine dell'Ottocento. In questo libro tale aspetto non verrà trattato, per il fatto che, a parte il concetto-base di spiegare la musica in relazione a un'origine, questi approcci evoluzionistici sono per la maggior parte ormai obsoleti. Per questa ragione penso che non siano funzionali alla comprensione delle pratiche analitiche attuali, che sono invece l'argomento di questo manuale. Naturalmente ciò non significa che questo aspetto possa essere trascurato: anzi, lo studio dell'analisi ottocentesca chiarisce moltissimo le tecniche compositive dell'epoca, e proprio l'articolo di Ian Bent di cui ho parlato rappresenta un ottimo punto di partenza per tali indagini. Per i nostri scopi, invece, è necessario conoscere solo la terminologia di base che gli analisti del XX secolo ereditarono dai loro predecessori e che rimane ancora oggi il punto di partenza per la maggior parte delle analisi. Il vocabolario usato per la descrizione della musica e la notazione a essa relativa costituiscono la questione centrale trattata in questo

capitolo. Questi aspetti, nonostante l'apparente semplicità, scatenano a tutt'oggi notevoli controversie tra gli esperti.

II

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un brano musicale: uno si occupa della sua forma complessiva e l'altro evidenzia il suo contenuto melodico, armonico o ritmico. In tale successione, li prenderemo in considerazione entrambi.

La forma era sempre stata considerata in maniera tradizionale. Ciò significa che analizzare un nuovo brano in base alla forma consisteva essenzialmente nell'assimilarlo a uno dei prototipi formali già esistenti. Il più semplice di tali prototipi analitici era quello che procedeva essenzialmente per scomposizione – forma binaria, forma ternaria – mentre forme di una certa complessità venivano descritte in base a un principio storico. Ciò significa non soltanto che le forme più spesso citate nei libri di testo (sonata, rondò, aria con da capo) avevano una specifica derivazione storica, ma anche che esse incorporavano presupposti stilistici di vario genere. Il più importante di questi è che forme come il rondò o la sonata sono tematiche per definizione. Alcuni elementi della musica vengono isolati e identificati come temi (e conseguentemente etichettati come A, B, B₁, ecc.), mentre il rimanente del testo è considerato non-tematico – o, per usare un termine un po' antiquato e piuttosto approssimativo, «di transizione». Ciascuna delle varie forme storicamente determinate era definita come una specifica mutazione di queste unità tematiche, molto spesso in stretta relazione con una determinata area tonale – sebbene l'inclinazione preponderante degli inizi del secolo fosse accentrata sugli aspetti tematici, piuttosto che sulla struttura armonica.

Ora, questo non significa affatto che la musica fosse considerata unicamente una successione di motivi. Sebbene *tema* e *motivo* possano significare la medesima cosa, una volta applicato a questo tipo di analisi, il termine «tema» acquista una valenza specificatamente tecnica. Si riferisce cioè a un elemento musicale immediatamente riconoscibile che assolve, presentandosi in maniera ricorrente in determinati punti strutturali, a una specifica funzione formale. Anche un motivo può divenire un «tema» in questo senso; analogamente

lo potrebbe anche una efficace successione accordale, un ritmo e persino una sonorità particolare. Se quindi vi è un atteggiamento indebitamente restrittivo in questo modo tradizionale di considerare la forma musicale – se, cioè, esso non esprime del tutto adeguatamente l'esperienza musicale – la responsabilità non pesa unicamente sull'enfasi conferita al tema. Ha piuttosto a che fare con le funzioni che l'approccio tradizionale attribuisce a esso nel contesto generale. Ho detto come il termine «di transizione» non sia affatto soddisfacente: esso implica infatti che la funzione di tutte le sezioni non tematiche di un brano musicale sia semplicemente quella di collegare le parti tematiche – di creare, cioè, una «transizione» fra di esse. Ma questo non è certamente il modo in cui generalmente si ha esperienza di un brano musicale. Spesso – probabilmente più spesso che il contrario – in una sonata è il passaggio cosiddetto di transizione in una sonata a costituire il momento più intenso ed espressivo, piuttosto che i temi; questo vale particolarmente per Beethoven, che tradizionalmente viene considerato il maestro della forma-sonata. Perché dunque gli analisti pongono un accento così grande sugli aspetti tematici della forma musicale? Vi sono due ragioni possibili. La prima riguarda quel tipo di pensiero evolucionistico che ho già descritto: gli analisti sottolineano l'aspetto tematico perché in base a questo venivano definite le forme tradizionali, ed essi privilegiano queste ultime perché ritengono che la risposta musicale del pubblico sia in larga misura condizionata dal passato. Oppure, potrebbero anche congetturare che il pubblico ricavi il proprio piacere estetico nel momento in cui la forma musicale si evolve secondo le sue aspettative. Oppure anche che avvenga esattamente il contrario, che il pubblico, cioè, gradisca nell'ascolto gli elementi di sorpresa. Queste due interpretazioni di ciò che effettivamente produce il piacere nell'ascolto sono diametralmente opposte, ma, come spesso accade, hanno anche molto in comune. Entrambe attribuiscono all'aspettativa un ruolo importante e, d'altra parte, come si potrebbe creare aspettativa se non sulla base di strutture già precedentemente incontrate? Questo è un motivo che rende plausibile la formulazione di schemi standard che corrispondono alla sonata classica, al rondò classico, ecc. – modelli ai quali gli analisti potrebbero ricondurre qualsiasi sonata o qualsiasi rondò, mostrando in cosa essi si conformano o discostano dall'origina-

le. C'è però un'altra motivazione, ancora più forte; essa ha a che fare con gli scopi in vista dei quali veniva svolto questo tipo di analisi. Nel corso del XX secolo divenne sempre più normale insegnare composizione in classi collettive piuttosto che privatamente, com'era stato costume fino ad allora. L'insegnare in questo modo portò gli insegnanti a fare sempre più affidamento sui libri di testo per guidare gli studenti nei loro tentativi di composizione. Gli schemi formali standard che ho appena descritto erano essenzialmente modelli didattici; erano ideati per essere copiati, nello stesso modo in cui gli studenti di pittura copiavano i capolavori dei maestri del passato. In un certo senso tali schemi non appartengono alla storia dell'analisi musicale ma, più propriamente, a quella della didattica compositiva.

Ciononostante, ci si industriò a spiegare i brani musicali già esistenti secondo la schematizzazione di tali modelli, e il fatto analitico si ridusse a costringere le composizioni entro queste camicie di forza, ignorando tutto ciò che a esse non si conformava. Nell'analisi musicale, la tentazione di uniformare ogni dato al modello è sempre latente e ciò contribuisce ad accrescere la cattiva fama dell'approccio tradizionale alla forma musicale. Al tempo stesso vi sono però in questo approccio dei lati positivi, nel senso che, talvolta, le qualità individuali di un brano vengono indagate con maggior perpicacia. Ne è un esempio la lunga serie di saggi analitici che Donald Tovey pubblicò nella prima metà del secolo e che contribuirono non poco a rafforzare la tendenza empiristica dell'analisi musicale anglosassone in quel periodo. Essi partirono come programmi di sala per una serie di concerti a Edimburgo diretti dallo stesso autore e, in contrasto ad esempio con il lavoro di Schenker, non si rivolgevano a un pubblico specialistico, ma a una comune *audience* di sala da concerto. Si situano pertanto a mezza strada fra l'analisi specialistica e il giornalismo. Essenzialmente, Tovey svolgeva un commento in prosa sulla musica (benché talvolta abbia usato un semplice tabulato); presentava la composizione in ordine cronologico, descriveva concisamente il contenuto di ogni sezione, metteva in risalto, se necessario, i temi principali e talvolta accennava alle analogie motiviche fra di essi (o, come diceva lui, faceva «derivare» temi secondari dai precedenti); ogni sezione era collocata al proprio posto, in base al tradizionale schema formale. Così facendo, egli usava

costantemente la terminologia classica: tema, transizione, esposizione, ricapitolazione (sebbene egli preferisse il termine «gruppo» a «tema» – primo gruppo, secondo gruppo, ecc. – basandosi sul fatto che un certo numero di idee melodiche poteva avere un singolo ruolo tematico). Ciononostante, usando questa terminologia, egli non voleva affatto costringere ogni elemento in un piano prefissato; al contrario, ridicolizzava spesso questo atteggiamento e mostrava di essere molto più interessato al modo in cui diversi autori interpretavano in maniera diversa ciò che analiticamente si doveva identificare come una *medesima* forma. A dimostrazione di ciò, faccio seguire un suo commento al *Quintetto* con pianoforte op. 44 di Schumann, tipico sia per il taglio della prosa che per l'atteggiamento antidogmatico:

Egli realizza qui un tipo di sonata completamente nuovo; di quella specie che sta alla sonata classica come uno splendido ed elaborato mosaico sta a una pittura naturalistica. In un mosaico, il materiale e la struttura rendono necessarie e appropriate una semplicità e una certa asprezza di segno e di trattamento altrimenti inusuali; allo stesso tempo, rendono desiderabili soggetti tali che anche un trattamento semplice come questo possa facilmente portare loro sottigliezza di significato. Solo che, d'altra parte, la ricchezza delle pietre di cui si compone un mosaico possiede, di per sé, una squisita gradazione di toni e colori, mentre i contrasti e i colori dell'opera nel suo insieme sono realizzati in maniera più semplice e ovvia di quanto non accada in un quadro¹.

In altre parole, Tovey vuol dimostrare che un paragone meccanico sul modo in cui i compositori trattano la forma musicale manca totalmente l'obiettivo: ciò che importa è la valutazione estetica, l'approccio ai materiali musicali che sottostanno. Egli si basa frequentemente su mezzi letterari, come la metafora, per spiegare ciò che gli sta a cuore. In realtà è una caratteristica di Tovey accennare alle peculiarità di uno stile senza fare il minimo tentativo di spiegarle in termini teoretici di alcun tipo. Parlando del tema principale, Allegro, della *Quinta Sinfonia* di Čajkovskij (es. n. 1), egli osserva come «la peculiarità armonica di questo tema risiede nella prima nota. Coloro che la memorizzano erroneamente come un si riceveranno un'esemplare lezione di stile quando si accorgeranno che, in realtà, si tratta di un do»². Che significa ciò?

¹ *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*, Oxford University Press, London 1935-39, p. 150.

² *Essays in Musical Analysis VI: Miscellaneous Notes*, cit., p. 61.

Es. n. 1



Forse Tovey vuole sottolineare il movimento alternato fra IV e I alla base del motivo? Oppure il fatto che il motivo è costituito da un arpeggio su una singola triade di do maggiore e che la mancanza di qualsiasi sottolineatura alla dominante è indice unicamente di una struttura cadenzale debole? Tovey non lo dice; considera il fatto e non si esprime; proprio per questa mancanza di contenuto teoretico esplicito, le sue analisi, nella seconda metà del secolo, vennero abbandonate dai circoli analitici professionali. A che serve, si chiedevano gli analisti, descrivere senza cercare di spiegarlo ciò che un ascoltatore può sentire da sé? Più recentemente si è tornati però a rivalutare Tovey e, di conseguenza, anche una descrizione non analitica, più diretta, della musica. Le osservazioni semplici e acute di Tovey rappresentano, se non altro, un eccellente punto di partenza per un'analisi più tecnica.

Ritornando alla prima parte del secolo, e più propriamente all'Europa continentale, si poteva comunque notare un'insoddisfazione generale rispetto ai modelli rigidi delle forme tradizionali. A poco a poco gli analisti si convinsero che quei modelli che gli studenti si sforzavano di imitare dai libri – la sonata, il rondò – in realtà non esistevano nella musica classica autentica. Innanzitutto essi non erano affatto contemporanei allo stile classico, ma furono elaborati intorno al 1840, in gran parte dall'analista ed esteta tedesco A.B. Marx. Questi era un acceso sostenitore della teoria secondo cui le composizioni di Beethoven rappresentano il modello più puro e perfetto di composizione musicale. A prima vista l'asserzione di Marx sembra in contrasto con quella dei contemporanei di Beethoven, per i quali quest'ultimo (morto nel 1827) rappresentava l'essenza dell'iconoclastia romantica. Essi intuivano che Beethoven aveva alterato le forme tradizionali, subordinandole a un'intensa immediatezza ed emotività espressiva. In realtà la differenza con Marx non è poi così grande. Quest'ultimo era infatti convinto che la forma di un brano musicale derivasse dal contenuto espressivo; descriveva la forma come «esteriorizzazione di un contenuto» e concludeva

perciò che «vi sono tante forme quante opere d'arte³. Comunque, osservava pure come le forme avessero una tendenza a sedimentarsi storicamente, dando origine a forme tradizionali – da questo punto di vista elaborò il suo modello «forma sonata», un termine che (nel suo riferimento a una forma specifica) egli stesso aveva coniato. Ciò che accadde in seguito fu che il modello venne astratto dal contesto; lo si incominciò ad adoperare come strumento analitico, ignorando l'ampiezza del concetto di forma espresso da Marx.

Nei primi anni di questo secolo l'insoddisfazione per questa interpretazione erroneamente attribuita a Marx, si basava su tre considerazioni. La prima, come ho detto, sosteneva che le forme normative non fossero niente più che finzioni pedagogiche. La seconda, che le relazioni tonali fossero più importanti delle relazioni tematiche (cosa che Marx aveva all'inizio sostenuto, ma che venne rinnegata in seguito dai suoi successori); il risultato di questo atteggiamento fu un'alterazione progressiva nella terminologia riferita alla forma-sonata, non più concentrata sull'aspetto melodico bensì sulle funzioni tonali – ad esempio il termine «primo tema» veniva modificato in «primo gruppo di soggetti» e poi in «prima area tonale». La terza obiezione era, comunque, quella determinante: ciò che importava nell'ambito della forma musicale non era più il suo conformarsi o meno a uno schema tradizionale. Gli analisti progressivi davano ora più importanza agli aspetti funzionali che non a quelli storici. Essi concentravano l'attenzione sul contenuto armonico o motivico dei brani, in quanto sembrava loro che la forma avesse il suo significato nelle relazioni che intercorrono fra questi elementi. Ritenevano inoltre che una divisione metodologica tra forme musicali, da una parte, e contenuti, dall'altra, fosse del tutto artificiale e che le tradizionali categorie formali rappresentassero, nel migliore dei casi, solo gli aspetti superficiali dell'intero processo. Paradossalmente essi tornavano a essere molto vicini a quella che era stata la comprensione originale di Marx della forma.

Sicuramente, questi analisti progressivi – di cui tratteremo nei prossimi capitoli – reagivano in maniera eccessiva. Elementi come il contrasto fra aree tematiche e aree di transizione, la stessa differente scrittura nelle differenti aree for-

³ Queste traduzioni di passaggi da A.B. Marx, *Die Lehre von der Musikalischen Komposition* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1937-47) sono tratte dall'articolo di Bent.

mali, ecc., hanno sicuramente grande importanza per l'ascoltatore. I compositori, del resto, prestano a questi fattori molta attenzione. Vi sono, inoltre, tradizioni storiche ben definite all'interno delle forme individuali – di modo che, ad esempio, se un compositore sceglie di scrivere una sonata, sicuramente si baserà su alcuni presupposti riguardo alla forma, che derivano da compositori più antichi. Tutte queste considerazioni non sono affatto tenute in conto da coloro che reagiscono violentemente contro le forme tradizionali. E, sebbene gli studi storici su questi argomenti non siano mai cessati, è solo da poco, attraverso gli scritti di Charles Rosen, che gli aspetti tradizionali della forma musicale sono stati ripresi in considerazioni dai circoli analitici.

Nei suoi libri *Lo stile classico* e *Le forme-sonata*⁴, Rosen tenta di spiegare l'apparente diversità di forme che si trovano nel repertorio classico. Egli svolge la propria argomentazione sulla base di valori puramente estetici ed è convinto che la questione della forma fosse, per gli autori classici, della massima importanza, così da improntare tutto il loro stile: «lo stile-sonata», dice (e la definizione della sonata come «stile» è indicativa), «è essenzialmente un insieme coerente di metodi per mettere in rilievo particolare i contorni di un certo ambito formale in maniera sistematica». Il tipo di forma che essi volevano configurare, spiega, non si riduceva a una schematizzazione dei temi e delle tonalità come tali; piuttosto, consisteva in un certo tipo di coerenza strutturale. L'essenziale, in una forma sonata, non risiedeva in qualcosa di speciale nelle strutture di superficie, ma nel fatto che essa rappresentava una sorta di dramma tonale. Il meccanismo dell'azione drammatica presupponeva da un lato l'esistenza di una tonalità di tonica, data come consonante, e dall'altro di tutte le rimanenti, date come dissonanti rispetto alla prima. Il materiale tematico poteva essere messo in relazione con la tonalità fondamentale essenzialmente in due modi. Poteva essere associato a essa in maniera così inequivocabile da rendere del tutto evidenti le proprie funzioni formali; oppure il piano tematico e quello tonale potevano venire opposti in modo da produrre una forma più elaborata – come quando si ricapitola il secondo gruppo tematico alla tonica. Ciò

⁴ C. Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber, New York 1976² (trad. it. Feltrinelli, Milano 1979); *Sonata Forms*, Norton, New York 1980 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1986).

che importa non è dunque una particolare successione di temi e tonalità, quanto il principio sotteso dell'esistenza di sezioni consonanti o dissonanti, un po' come accade per i singoli suoni nel contrappunto rigoroso. Una sezione impostata su una tonalità differente dalla tonica è dissonante e richiede una risoluzione formale: è questo il principio che Rosen individua come fattore comune all'interno della varietà delle forme classiche – dice infatti che «il principio di ricapitolazione in funzione di risoluzione può essere considerato come l'innovazione più radicale e basilare dello stile sonata».

Fino a che questo principio viene mantenuto è possibile operare un infinito numero di varianti in superficie. Ad esempio, ci può essere un unico gruppo tematico, usato sia alla tonica che alla dominante (Tovey osserva che questo accade spesso in Haydn). Oppure si può collocare la ricapitolazione del tema nella tonalità «sbagliata» o, ancora, introdurre nuovo materiale in sede di sviluppo; in entrambi i casi, per ristabilire l'equilibrio, si avrà come conseguenza un'estensione della ricapitolazione o, più probabilmente, una coda. La regola base è semplice: basta che tutto il materiale tematico compaia per l'ultima volta alla tonica; non vi sono altri limiti al numero di «forme» in superficie che si possono adattare a questo principio essenziale.

Il modo con cui Rosen classifica le forme-sonata (la ragione del titolo al plurale è ora evidente), sulla base di concetti fondamentali come la dissonanza strutturale e l'equilibrio formale, è convincente e semplice da seguire: richiede un'esposizione verbale e alcuni esempi musicali con un minimo di apparato tecnico. È opportuno mettere anche in evidenza che l'approccio di Rosen presenta analogie con quello iconografico, usato in storia dell'arte, il cui scopo è ricreare le intenzioni dell'artista in base a uno studio esauriente delle implicazioni simboliche nell'opera – implicazioni che, altrimenti, sarebbero oggi trascurate. In altri termini, Rosen spiega la forma secondo le intenzioni del compositore, piuttosto che secondo le aspettative degli ascoltatori moderni. Molti di essi sembrano non percepire affatto quelle relazioni di contrasti tonali su vasta scala cui accenna Rosen – ad eccezione di coloro che possiedono un orecchio assoluto e possono seguire tali relazioni come se avessero di fronte la partitura. Ma, come dice Rosen,

nessun compositore [...] hai mai realizzato i suoi effetti più sottili riferendosi a tale capacità di percepire: anche se si aspetta che i punti più delicati vengano apprezzati solo dagli intenditori, egli non scrive certo l'intero brano in modo che sia al di sopra dello standard di comprensione dell'ascoltatore medio. Ma vi è sicuramente un individuo capace di distinguere la ricomparsa di una tonica, anche senza l'ausilio del tema: l'esecutore. È per questa ragione che gli effetti più fini basati sulle relazioni tonali compaiono di preferenza in un quartetto d'archi o in una sonata, composti tanto per l'esecutore che per l'ascoltatore; da questo punto di vista un'opera o una sinfonia sono più grezze, anche se il disegno complessivo può essere più elaborato. (*The Classical Style*, cit., p. 299).

Ciò che Rosen intende qui è che non si può comprendere a pieno la musica del periodo classico, in specie quella da camera, sulla semplice base di ciò che si ascolta. La si deve comprendere anche in termini di pensiero musicale, e questo è compito dell'analisi. Questo significa anche che il testo musicale percepito dall'ascoltatore può essere differente da come esso appare all'analista. La relazione tra i due è fra le più problematiche nel campo dell'analisi musicale e verrà ripresa più volte in questo libro.

III

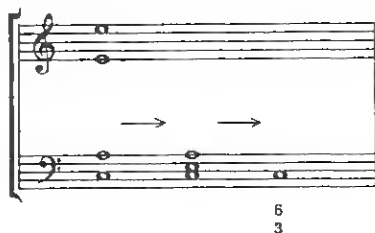
Quanto detto sopra è in relazione al modo di considerare la forma. E per quanto riguarda il tradizionale approccio al contenuto? All'inizio del secolo, come del resto ancora oggi, l'armonia era considerata come uno degli aspetti cruciali del contenuto musicale – perlomeno nella musica del XVIII e XIX secolo. Dal momento che il modo tradizionale di analizzare l'armonia era di riscriverla sotto l'aspetto di notazione semplificata, non è forse inutile incominciare a considerare brevemente cos'è una notazione semplificata e come funziona.

Il procedimento analitico consta essenzialmente di due atti: un atto di *omissione* e un atto di *relazione*. La notazione musicale convenzionale è, dal punto di vista analitico, riconducibile a queste due funzioni. Essa omette infatti tutte le componenti derivate dalla serie degli armonici, rappresentando i suoni solo rispetto alla fondamentale. Anche il modo in cui questa fondamentale viene indicata è approssimativo, poiché riduce a pochi simboli e a un numero finito di altezze nell'ambito cromatico l'enorme varietà di articolazioni e intonazioni che vengono adoperate, ad esempio, dagli strumenti ad

arco o dai cantanti. Analogamente la notazione convenzionale non mostra nel dettaglio le finzze dell'articolazione ritmica; in effetti è problematico indicare un qualsiasi valore ritmico che non rientri in una semplice relazione aritmetica. Per tutti questi aspetti, come per altri, una normale partitura per l'esecuzione costituisce un'analisi del tutto informale e piuttosto asistemica dei suoni musicali, sacrificando una rappresentazione dettagliata in favore della chiarezza, della semplicità e dell'intellegibilità. I vari metodi per rappresentare formazioni armoniche in musica, di cui parleremo nel resto del capitolo, hanno la stessa esigenza di chiarezza, semplicità e intellegibilità; dato che, però, le finalità di rappresentazione non sono le stesse, anche l'insieme delle omissioni e delle relazioni risulta differente.

Il primo modo per rappresentare le relazioni armoniche è quello del basso continuo, in origine una traccia per l'esecuzione, che rimase però come sussidio per l'analisi armonica, una volta scomparso lo stile barocco. Esso è riduttivo nel momento in cui presuppone che il registro non abbia alcuna rilevanza (es. n. 2); di conseguenza non dà alcuna infor-

Es. n. 2



mazione sulle relazioni melodiche che intervengono fra due accordi contigui. In effetti, imparare a realizzare un basso continuo non significa leggere la notazione come tale, cosa facilissima, quanto condurre in maniera corretta le relazioni fra le voci; relazioni che sono implicite nella linea del basso barocco, ma riguardo alle quali la notazione non dà informazioni. All'interno di questi limiti, la notazione per il basso continuo è comunque onnicomprensiva; in teoria può venire rappresentata qualsiasi combinazione di note, usando, dove necessario, un numero sufficiente di cifre insieme ai relativi accidenti – sebbene in pratica l'operazione non sia più altrettanto intellegibile per accordi di grande complessità. In

verità parlare di «accordi» in relazione a un basso continuo è molto approssimativo. Questo avviene perché la notazione indica semplicemente l'aggregazione di alcuni intervalli, anche se, per convenzione, si predilige una realizzazione in forma di triade (a meno che le cifre non indichino qualcos'altro).

In altre parole, non si definisce affatto l'accordo in quanto tale. Non viene distinto un accordo da un «non-accordo» – formazione che risulta, ad esempio, dalla concomitanza di note di passaggio. E non viene indicata quale sia la particolare connessione fra una triade in posizione fondamentale e la stessa nello stato di primo rivolto. Il basso continuo intende tutto troppo alla lettera per essere un efficace strumento di analisi: non dà alcun criterio reale per decidere cosa sia prioritario; il che, invece, sta alla base di ogni interpretazione analitica.

L'analisi con le lettere romane è il secondo modo di rappresentare le relazioni armoniche, e supera molte di queste limitazioni. A differenza del basso continuo essa ebbe origine come supporto analitico e non come pratica strumentale⁵. A dispetto della sua apparente semplicità, essa è un efficace strumento d'analisi. Come il basso continuo, essa non tiene conto del registro. Ma, invece di porre in relazione le varie note dell'accordo con la nota che appare al basso come fa il basso continuo – che di conseguenza funziona solo quando vi sia una linea del basso autonoma – si riferisce alla fondamentale dell'accordo (es. n. 3).

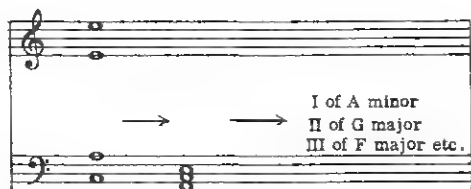
Poi, a un secondo livello, essa mette in relazione questa fondamentale con la tonica, mostrando di quanti gradi diatonici sia situata sopra la stessa: questo è ciò che propriamente indica la lettera romana. Il fatto che le aggregazioni armoniche siano qui tradotte in un unico simbolo, a differenza dei molti numeri che designano una formazione armonica in una notazione da basso continuo, significa che un'analisi in lettere romane fraziona il testo musicale in una serie di accordi disgiunti – in contrasto, ancora una volta, con il basso continuo dove, come si diceva, non vi sono «accordi» come tali, ma solamente una serie di valori intervallari in relazione a un basso; valori che non necessariamente cambiano

⁵ Per una storia delle origini dell'analisi armonica, che include lo sviluppo della notazione in lettere romane, cfr. D. Beach, «The Origins of Harmonic Analysis», *Journal of Music Theory*, 188, 1974, p. 274. [Vedi anche, per la terminologia e la simbologia armoniche, l'introduzione di L. Azzaroni a D. de la Motte, *Manuale di Armonia*, Discanto, Fiesole 1987. N.d.C.]

nello stesso momento, cosicch  un aggregato armonico pu  stemperarsi gradualmente in un altro.

Il modo in cui segmenta il testo musicale   al tempo stesso la forza e la debolezza dell'analisi in lettere romane.

Es. n. 3



Tradurre una serie di accordi in una notazione di basso continuo   un processo quasi del tutto meccanico che procede nota per nota e accordo per accordo. Invece usare analiticamente il sistema con le lettere romane significa dare molta pi  importanza al modo con cui vengono prese le decisioni. Per essere in grado di assegnare una lettera romana bisogna decidere in che tonalit    scritto il testo musicale, in quanti aggregati accordali esso debba essere segmentato e anche quali siano questi aggregati; tutto ci  significa stabilire quali note, nel brano musicale, abbiano una funzione armonica e quali, come le note di passaggio, siano inessenziali. Prendiamo queste decisioni gradualmente.

Supponiamo di analizzare la *Sonata Waldstein* di Beethoven (l'es. n. 4 ne mostra le prime 38 battute). In che tonalit  ci troviamo? Dal momento che i movimenti delle sonate in stile classico non sempre cominciano nella tonalit  d'impianto, ma invariabilmente concludono con essa, sar  opportuno, per rispondere a questa domanda, andare a guardare la fine del movimento:   in do maggiore. Ma l'inizio   in do maggiore? No: la prima frase si articola sul IV-V⁷-I di sol. La seconda frase si articola sulla medesima serie di accordi, solo in fa. Come ci dobbiamo comportare? Significa che c'  una modulazione fra le b. 4 e 5? Se proseguissimo con questa logica dovremmo dedurre che l'intero pezzo   una sorta di *patchwork* di tonalit  differenti e l'analisi sar  in grado di definirne solo l'assetto caotico. Dovremmo invece considerare ogni evento come se facesse parte della tonalit  di do maggiore e analizzare le prime otto battute come se

fossero I- H^7 -V- bVII - b^7 -IV?⁶ Anche questa formalizzazione è inadeguata dal momento che la simbologia degli accordi non mette più in evidenza l'analogia fra gli schemi armonici nelle prime due frasi. La soluzione migliore a questo problema è di usare le lettere romane in maniera gerarchica, invece di porre in relazione ogni accordo direttamente con la tonica principale. Questo significa che situeremo la prima frase nella regione del V grado e la seconda frase in quella del IV; e porremo gli accordi *all'interno* di ogni frase in relazione a questa funzione armonica principale. Possiamo quindi riscrivere: V(IV-V⁷-I), IV(IV-V⁷-I) – volendo così indicare che c'è prima un IV-V⁷-I del V grado e poi un IV-V⁷-I del IV grado⁷. Se analizziamo in questo modo tutto ciò che si trova in es. n. 4, ne risulterà il grafico seguente:

Battuta	1	V	(IV-V ⁷ -I)
	5	IV	(IV-V ⁷ -I)
	9	V	–
	14	V	(IV-V ⁷ -I)
	18	V	(IV-V ⁷ -I)
	22	H^7	(H^7 -V ⁷ -I)

Che cosa ci dice tutto ciò? La risposta è: moltissimo. Ad esempio, osserviamo che accordi con la stessa fondamentale (ad esempio i do# a b. 1 e 6) appaiono in occasioni differenti, ma con una diversa interpretazione analitica: questa ci dice infatti che l'accordo di do apparirà in maniera differente a seconda che funzioni come IV grado del I, come a b. 1, o come V grado del IV, come a b. 6. (Se poi fungesse come I grado, si tratterebbe di un'altra situazione ancora). In altre parole l'analisi ci insegna che il modo in cui si ha esperienza del suono dipende dal contesto armonico e, dal momento che l'analisi in lettere romane tiene conto del contesto in un modo che non era possibile a quella basata sul basso continuo, è errato volerla accantonare tacciandola di «associazionismo ingenuo»⁸. Fare dell'«associazionismo» significa realizzare un collegamento forzato fra uno stimolo isolato e una risposta altrettanto isolata (la campana di Pavlov e la salivazione del suo cane), e questo davvero non è proprio dell'analisi con le lettere romane, per lo meno quando è realizzata con una certa finezza.

⁶ Il simbolo H^7 indica un II che è alterato in qualche maniera non specificata: qui si tratta di un accordo di re magg. che «sarebbe» dovuto essere re min.

⁷ Alcuni usano un'altra notazione per la stessa cosa: V invece di V(IV-V⁷-I).

⁸ E. Narmour, *Beyond Schenkerism*, University of Chicago Press, Chicago 1977, p. 1.

Es. n. 4. Beethoven, *Sonata Waldstein*, I, b. 1-38.

Allegro con brio

pp

4

pp

8

cresc.

11

f sf decresc. p

14

pp

17

pp

20

cresc.

23

25

27

cresc.

f sf sf sf

29

31

decresc.

p



Che altro ci può dire quest'analisi? Ci spiega quella che altrimenti è una relazione problematica fra l'accordo di sol a b. 4 e l'accordo di sib a b. 5; o piuttosto, ci dice che non c'è una relazione diretta tra i due (essi sono posti in relazione solo indirettamente attraverso le armonie principali delle frasi a cui appartengono). Inoltre l'analisi rivela come Beethoven stabilisca la tonalità di do maggiore, senza mai confermarla direttamente a livello di frase; questa è un'osservazione importante sullo stile beethoveniano. Rivela anche come vi sia un disegno armonico relativamente semplice, anche se non immediatamente ovvio, che sorregge l'intera introduzione. A questo proposito bisogna comunque fare un po' di attenzione. L'analisi dice che la musica parte con un V(IV-V⁷-I). E in effetti così accade, perlomeno in termini di struttura generale. Ma suona veramente in questo modo? Naturalmente no, perché l'ascoltatore non ha modo di sapere che il primo accordo è il IV di un V. Infatti è solo all'altezza della decima battuta che emerge la percezione di quella che è la tonalità generale. Ma questo è qualcosa che le lettere romane non possono indicare direttamente; per poterle scrivere correttamente, dobbiamo sapere in anticipo la tonalità d'impianto, mentre, da parte sua, l'ascoltatore non è tenuto a questo. Questo serve come esempio per quei malintesi che sorgono usando le lettere romane: si è tentati cioè di dare informazioni riguardo al dato musicale, più di quanto realmente non si potrebbe⁹.

⁹ Quando le tonalità non sono chiare – all'inizio di un brano, in una transizione o in uno sviluppo – può essere opportuno segmentare la musica in accordi, senza assegnare loro una specifica funzione tonale. In questi casi si può chiamarli semplicemente accordo di reb, accordo di lab e così via – o meglio, fare uso delle abbreviazioni della musica leggera (in cui reb/fa indica una triade di reb in primo rivolto, reb/sib indica una triade di reb su un sib basso, e così via). Così facendo si può sempre aggiungere successivamente un'interpretazione in lettere romane. È meglio indicare troppo poco che troppo, riguardo alle funzioni armoniche.

Es. n. 5. Beethoven, Sonata «Patetica», I, b. 1-10.

Grave

The musical score consists of six systems of staves, each with a measure number in a box at the beginning:

- System 1:** Measures 1-2. Dynamics: *fp* (fortissimo piano).
- System 2:** Measures 3-4. Dynamics: *fp*, *sf* (sforzando), *sf > p cresc. sf*, *sf*. A fermata is placed over measure 4.
- System 3:** Measures 5-6. Dynamics: *p* (piano), *ff* (fortissimo), *p*, *ff*.
- System 4:** Measures 7-8. Dynamics: *p*, *cresc.* (crescendo).
- System 5:** Measures 9-10. Dynamics: *sf* (sforzando), *p*.
- System 6:** Measures 11-12. Dynamics: *sf*. A fermata is placed over measure 12.

attaca subito il Allegro

Le altre decisioni cui facevo riferimento riguardano il numero degli accordi in cui suddividere il testo musicale e la loro natura. L'inizio della *Waldstein* non presenta alcun problema a questo riguardo; pertanto utilizzeremo al suo posto il Grave introduttivo della «Patetica» (es. n. 5). Questa volta decidere la tonalità è facile (siamo in do minore), ma quali sono gli accordi da cifrare? Ciò che non si deve fare è cifrare ogni accordo via via che compare – ad esempio, dire che la prima battuta consta di due accordi sul I, seguiti da un V_4^{610} , seguito da un altro sul I, seguito da... ebbene qual è l'accordo successivo? Si tratta di una settima diminuita; come la analizzeremo in relazione alla tonica? Il modo tradizionale sarebbe di dire che funge come una specie di V^9 sul V, cioè come una variante dell'accordo di re. Ma se tentiamo di suonarla come un accordo di re, sostituendo cioè un re al mi^b, troveremo che la sostanza musicale è estremamente impoverita. D'altra parte se sostituiamo l'accordo diminuito con un I_4^6 (suonando un sol alla mano sinistra), il risultato, dal punto di vista musicale, non sarà migliore. Che significa tutto questo? Significa semplicemente che l'accordo diminuito non ha una funzione strutturale: è una sorta di appoggiatura multipla che porta al V grado su cui si conclude la frase: questo spiega il perché sia possibile sostituirlo con un I_4^6 (che essenzialmente è proprio una doppia appoggiatura sul V).

D'altra parte, se lo scambiamo con un V di un V grado, otterremo un altro accordo con caratteristiche strutturali proprie, che, di conseguenza, blocca il movimento armonico. Se poi insisteremo nell'applicare una qualsiasi targhetta di specificazione armonica a questo accordo diminuito, ne risulterà proprio questa versione musicalmente bloccata e non quella di Beethoven. Ciò rappresenta l'equivalente, in analisi, del suonare la musica nello stile del piano rock, accentando ogni accordo allo stesso modo: rivela la medesima mancanza di comprensione musicale.

Intrichi di questo genere sorgono inevitabilmente se si cerca di entrare troppo nei dettagli usando le lettere romane. Suddividendo il discorso musicale secondo una logica armo-

¹⁰ Molto spesso si associano lettere romane e numeri di basso continuo, sia per indicare rivolti (come in questo caso), sia per segnalare accordi che contengono dissonanze (II^7 , V^9). Ciò è utile, ma può ingenerare fraintendimenti. Ad esempio, nel V_4^6 il 6 e il 4 si riferiscono al basso *d'effetto*, re; d'altra parte ci si riferirà a una settima V dominante sul sol come V^7 anche quando è in primo rivolto, cosicché qui il 7 è riferito al basso *fondamentale*, sol.

nica, ci si trova con un fascio imponente di etichette e nessuna idea chiara su come la musica funzioni; e un'analisi che non ci semplifichi la musica è solamente uno spreco di tempo. Del resto non c'è nessun pregio in una riduzione fine a se stessa: essa acquista valore nel momento in cui riesce a rendere intellegibile qualcosa che altrimenti sarebbe rimasto incomprensibile. Ma in che modo le lettere romane possono essere usate per chiarificare l'introduzione della «Patetica»? La risposta sta nel fatto che si deve considerare l'insieme musicale da una visuale più ampia e che ogni frase va presa nella sua globalità, piuttosto che procedere etichettando, accordo per accordo, dall'inizio alla fine. Chiediamoci piuttosto dove sia situato l'inizio e la fine di ogni frase: in altre parole, osserviamo le strutture cadenzali delle prime due frasi (b. 1-2) formano una coppia, che va dal I al V e ritorna al I. La terza frase (b. 3-4) sembrerebbe procedere verso il V ma devia e cadenza con una formula II-V-I verso il terzo grado, il relativo maggiore. La musica ritorna alla tonica nel modo minore, prima con una cadenza d'inganno (b. 9) e poi con una cadenza II-V-I, il cui accordo finale coincide con l'inizio dell'Allegro (b. 11).

Ora proviamo a realizzare un'analisi. Abbiamo detto che alcuni accordi sono essenziali e abbiamo omesso qualsiasi altra cosa che non sia altrettanto essenziale. Per esempio abbiamo omesso gli accordi enfatici delle b. 6 e 7, cosa del tutto pertinente, dal momento che questi accordi non possiedono alcuna funzione armonica. Suonateli e domandatevi in che direzione si muova la musica. Scoprirete che non implicano alcun movimento cadenzale definito. Essi sono inclusi all'interno di un blocco compatto di accordi di settima diminuita che dura dall'ultima scansione di b. 5 fino alla seconda scansione di b. 8; non arricchiscono in alcun modo il percorso armonico e ometterli è dar prova di intuito analitico. D'altra parte questa operazione è realizzata, per così dire, in negativo. Volendo essere più propositivi, scopriremo che ciò non è possibile, almeno fintantoché rimarremo legati a un'analisi con lettere romane. La ragione risiede nel fatto che questi accordi possiedono una funzione lineare piuttosto che armonica. Consideriamo il basso a b. 5-7: gli accordi realizzano una figura in discesa graduale (possiamo non tener conto per ora dei cambiamenti di registro). Consideriamo la linea superiore. Gli accordi vanno a formare una li-

nea ascendente, realizzata a ondate successive, che va dal fa di battuta 5 sino al fa acuto di b. 9. Per una comprensione più dettagliata della struttura armonica bisogna considerare anche il decorso lineare del testo musicale: questo non può essere reso evidente da simboli che funzionano solo per la parte armonica. Ciò che si richiede è l'equivalente analitico di una partitura ridotta.

Agli inizi del xx secolo si diffuse un certo modo di porsi in relazione con il contenuto musicale di una composizione, anche se non in senso propriamente analitico, che influenzò in gran misura gli analisti dell'epoca, in particolare quelli che si occupavano del rapporto fra i due parametri, orizzontale e verticale. Si trattava del contrappunto *fuxiano* (quello delle cinque specie), la cui illustrazione esaustiva non rientra negli scopi di questo libro. È però utile fare su di esso alcune osservazioni, nella misura in cui esse illustrano in che modo si sia sviluppata l'analisi musicale nel xx secolo. Era un sistema propedeutico per la composizione e si presentava nella forma di una serie di esercizi.

L'esercizio più elementare consisteva in semplici formazioni consonanti – due o più linee di musica che si muovono alla stessa velocità, disposte solo in rapporti consonanti (come l'ottava, la quinta giusta e la terza). In esercizi più complessi le linee si muovono a velocità differenti e fra di esse sono permesse alcune dissonanze; ma ogni dissonanza deve essere accuratamente «preparata», presentando in precedenza la nota come consonanza e risolvendo in seguito la dissonanza per grado congiunto. Dal punto di vista analitico, ciò implicava che le formazioni dissonanti potevano essere viste come elaborazioni lineari di precedenti consonanze o, più in generale, che formazioni armoniche complesse potevano essere viste come elaborazioni lineari di una formazione armonica più semplice (es. n. 6). Ma il sistema di Fux poteva essere applicato solo a sequenze contigue di suoni (da una nota all'altra). Armonie e relazioni orizzontali su scala più vasta non potevano essere né insegnate, né comprese in termini di contrappunto rigoroso; tradizionalmente, perciò, si usava considerarle come aspetti di «libera composizione», governate solamente dalla maestria e dal gusto del compositore. Questa è la ragione per la quale, in un libro dal titolo oltremodo curioso, Heinrich Schenker presentò l'opportunità di combinare l'analisi armonica con i principi del contrappun-

to rigoroso, in modo da ovviare alle limitazioni di entrambi e dimostrare che persino maestria e gusto non erano del tutto inaccessibili a una spiegazione razionale.

Es. n. 6

The image displays a musical score for Example 6, consisting of two systems of staves. Each system has a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff, with various notes and rests. The second system is labeled "consonant basis;" and shows a similar melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff, with various notes and rests.

I

Il titolo «Analisi schenkeriana» è una specie di definizione-ombrello. Innanzitutto include la tecnica, la notazione e le teorie analitiche proprie di Schenker. Queste si svilupparono in Germania negli anni antecedenti la seconda guerra mondiale e furono oggetto poi di un'evoluzione continua; così, parlare di «analisi schenkeriana» non significa molto, a meno che non si specifichi a quale stadio della sua evoluzione ci si vuol riferire. In generale quando si parla di «analisi schenkeriana» invece che di «analisi di Schenker», non ci si riferisce affatto al lavoro compiuto da Schenker nell'America post-bellica. In realtà il sistema schenkeriano si è standardizzato, per quanto riguarda la tecnica e la terminologia, molto di più di quanto non lo fossero le analisi di Schenker stesso: esso deriva essenzialmente dai suoi ultimi lavori, in particolare dal suo ultimo lavoro analitico, *Der freie Satz*¹. Giova a questo punto ricordare che, a parte alcuni allievi di Schenker stesso, gli esponenti americani dell'analisi schenkeriana hanno sempre volutamente ignorato le radici psicologiche e metafisiche che Schenker aveva posto in quel libro a sostegno delle proprie teorie. Il terzo e ultimo *corpus* di ricerche, che può essere riferito all'analisi schenkeriana, è un'ulteriore elaborazione americana, che si proponeva di sviluppare un nuovo fondamento teorico dello schenkerismo e di generalizzarne le tecniche su questa base; questo movimento è conosciuto come «neo-schenkerismo», e ne tratteremo brevemente al quarto capitolo. In questo capitolo ci occuperemo delle prime due realizzazioni dell'analisi schenkeriana – cioè del la-

¹ H. Schenker, *Der freie Satz, Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Universal, Wien 1935; riediz. a cura di O. Jonas, ibid. 1956² (trad. ingl. *Free Composition*, Longman, New York 1979).

voro svolto da Schenker stesso e di quello dei suoi allievi, Oswald Jonas ed Ernst Oster, come pure di alcuni specialisti contemporanei come Allen Forte e John Rothgeb.

Ci si può accostare all'analisi schenkeriana da diversi punti di partenza. Schenker stesso, seguito da Jonas, usava introdurla descrivendo ciò che egli vedeva come strutture essenziali della musica nella loro forma più astratta – la triade e la sua progressiva espansione² attraverso l'arpeggio del basso³ e le note ausiliarie e di passaggio; solo in seguito passava a discutere le forme che queste strutture potevano assumere in un reale contesto musicale. Nella loro *Introduction to Schenkerian Analysis*⁴, Allen Forte e Steven Gilbert fanno l'opposto: incominciano illustrando alcuni modelli dell'arpeggio e delle note di passaggio a un livello elementare di contrappunto «nota contro nota», mostrando poi come tali aggregati possano essere considerati in maniera più astratta come base di forme musicali più ampie. Certamente uno dei modi migliori per interpretare un sistema d'analisi è comprendere gli scopi che esso si prefigge e cioè cercare di capire quali siano le domande che esso si è posto all'inizio. Questo sistema è particolarmente utile nel caso dell'analisi schenkeriana, dal momento che è molto facile qui incorrere in fraintendimenti; ad esempio si possono realizzare dei grafici che sembrano schenkeriani, ma che in realtà non soddisfano domande di tipo schenkeriano. Quali sono dunque gli scopi dell'analisi schenkeriana? Da un punto di vista molto generale si può dire che essa tende a eliminare tutti i dati inessenziali e a mettere in luce le relazioni fondamentali; questo era comunque ciò che si prefiggeva anche l'analisi con le lettere romane. È più facile capire il modo particolare in cui l'analisi schenkeriana affronta questo problema se la mettiamo a confronto con un esempio in cui l'analisi con lettere romane si rivela inadeguata. Ciò ci mostrerà come l'analisi schenkeriana, partendo da principi di senso comune, tenti di ovviare a queste inadeguatezze.

Il *Preludio in do maggiore* di Bach dal primo libro del *Clavicembalo ben temperato* (es. n. 7) non porta alcuna indicazione riguardo alle dinamiche, non è sottoposto a cambiamenti ritmici, né contiene varianti tematiche, strutturali o timbriche. Non possiede neppure un tema che si possa fischiettare facil-

² *Unfolding* [N.d.T.].

³ *Arpeggiation*, ted. *Bassbrechung* [N.d.T.].

⁴ Norton, New York 1982.

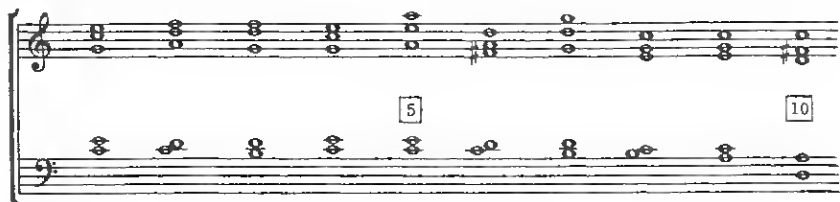
mente. Secondo un processo per eliminazione possiamo quindi affermare che la sua struttura, come brano musicale, è fondamentalmente armonica. E, dal momento che essa consiste principalmente di una serie di accordi arpeggiati, in un certo senso è molto facile analizzarla armonicamente. L'es. n. 8 ci mostra due notazioni alternative per le prime 19 battute: ciascuna tiene conto di ogni nota nello spartito. D'altra parte queste schematizzazioni dell'armonia non aggiungono nulla di nuovo a quanto è già evidente. Forse la seconda schematizzazione rende evidente, più di quanto non fosse a una prima occhiata, la ristretta varietà di relazioni funzionali fra gli accordi, ma nessuna analisi in lettere romane può spiegare in maniera adeguata l'impressione che si riceve ascoltando la musica, e cioè come l'evoluzione dell'armonia sia calibrata in maniera continua e progressiva nel corso del brano. Con questo intendo mostrare come ogni accordo non sembri affatto dipendere da quello immediatamente precedente (ciò sarebbe il massimo livello raggiungibile dalla teoria contrappuntistica tradizionale) e neppure da un precedente insieme di accordi (come succede nell'analisi in lettere romane, organizzata gerarchicamente); piuttosto, esso viene vissuto come parte di un movimento più ampio *verso* una meta armonica posta in divenire. Per mostrare ciò, non c'è bisogno di alcuna tecnica analitica particolare; tutto quello che dobbiamo fare è chiederci «come queste successioni si dirigano verso la meta» e, dal momento che la meta coincide con la fine del brano, è utile, per trovare una risposta, lavorare partendo dal fondo. Il brano finisce esattamente come inizia, con un accordo di do maggiore. Dove inizia questo accordo finale? Se guardassimo solo al basso potremmo dire a b. 32; ma, sebbene il pedale conclusivo su do inizi in questo punto e sia percepito chiaramente come una tonica, il senso della risoluzione armonica è alterato dalla presenza del si \flat – una dominante secondaria di fa, che è neutralizzata solo a b. 34. In più, il mutamento di registro a b. 34 contiene in sé una spinta cadenzale; è in questo punto che si raggiunge una sensazione di compiutezza formale, piuttosto che non al mero convergere sulla tonica. Abbiamo così l'impressione che ciò che crea la forza risolutiva del brano sia qualcosa di diverso dal semplice procedere delle funzioni armoniche, cosicché i fattori che contribuiscono a formare il senso di conclusione possono essere rilevati in vari momenti successivi.

Es. n. 7. Bach, *Preludio in do maggiore.*

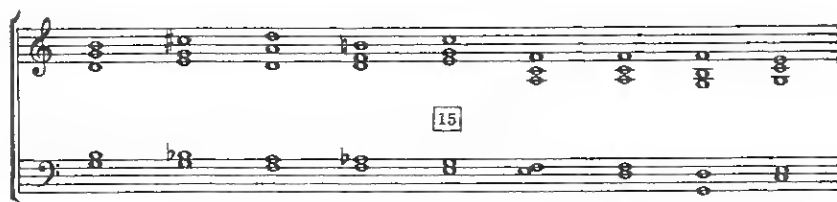
The image displays a musical score for a piece titled "Es. n. 7. Bach, *Preludio in do maggiore.*". The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The time signature is common time (C). The first system begins with a treble staff containing a series of eighth-note chords and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system is marked with a bracketed "3" above the first measure of the treble staff. The third system is marked with a bracketed "6" above the first measure of the treble staff. The fourth system is marked with a bracketed "9" above the first measure of the treble staff. The fifth system is marked with a bracketed "12" above the first measure of the treble staff. The sixth system is marked with a bracketed "15" above the first measure of the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all rendered in a clear, black-and-white format.



Es. n. 8. Due analisi in lettere romane del *Preludio in do maggiore* b. 1-19.



(Tonic) T: I — II⁷ — V — I — VI
 (Dominant) D: IV — II — V⁷ — I — IV⁷ — II⁷ — V —
 . I — II⁷ — V — I — V (II — V⁷) — IV (II — V⁷) — V (II⁷ — V⁷ —



— I
 Tonic: II — V⁹ — I — IV⁷ — II⁷ — V⁷ — I
 (Supertonic) ST: V⁹ — I
 — I) — II (V⁹ — I) — I (V⁹ — I) — IV⁷ — II⁷ — V⁷ — I

Quale tipo di cadenza si presenta qui in funzione dell'accordo finale? La risposta è, chiaramente, V-I, sia in forma esplicita (a b. 34), su pedale di do, che in termini di un grande pedale di sol (b. 24-31) che risolve su un pedale di do. Ma questo pedale di sol è percepito come un V grado sin dall'inizio (e quindi come penultimo accordo in termini di relazioni armoniche su vasta scala)? La risposta è sicuramente sì. Sin da b. 24 si crea un'aspettativa per la risoluzione sulla tonica, sebbene quest'ultima non compaia per altre dieci battute; se non fosse per tale aspettativa, il pedale risulterebbe immotivato e ancor di più lo sarebbe la serie di successioni I-V in esso contenuta. Nel corso dell'intero passaggio la tonica è implicita, ma posposta: si può dire pertanto che è a b. 24 che il brano inizia a concludere.

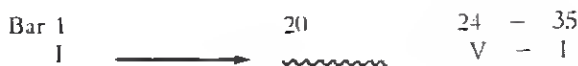
Se siamo riusciti a individuare la cadenza finale V-I considerando come questa funzione si estenda su zone armoniche relativamente ampie, siamo in grado di continuare le nostre ricerche e tentare di decidere dove, sempre in termini di strutture armoniche su ampia scala, ha termine il I grado

dell'inizio? In altre parole: siamo in grado di individuare dove si colloca la fine della parte iniziale? Lavorando a ritroso, possiamo dire che il primo accordo di do maggiore lo incontriamo a b. 19. Per prima cosa dobbiamo verificare se sia il I grado di do o se invece non ci troviamo in qualche altra tonalità; naturalmente la risposta è che qui ci troviamo in do perché è evidente che il sib aggiunto nella battuta successiva è percepito come alterazione delle funzioni armoniche (diversamente da come si potrebbe aggiungere una settima a un accordo sul V), anche a causa della precedente chiara cadenza II-VI. In secondo luogo, ci dobbiamo chiedere se questo accordo di do sia collegato direttamente con l'accordo di tonica su cui inizia il brano, o se costituisca un *ritorno* a esso dopo altre digressioni armoniche o mutamenti di tonalità. Ciò che conta qui è puntualizzare che nessun'altra armonia o tonalità nuova hanno interferito in maniera strutturale durante tutte le precedenti diciotto battute; si è avuta una sfumatura di colore verso la dominante e verso altre direzioni (principalmente all'interno di progressioni), ma mai con un'intenzione cadenzale definitiva. Persino la cadenza II-VI in sol a b. 11 – che corrisponde a quella a b. 19 – non rappresenta in realtà una modulazione, perché non riceve alcuna conferma dalla superficie della musica (non accade nulla) o dalle battute che seguono, che tornano invece alle armonie di do. La situazione è differente da quella delle b. 19-20 dove il perdurare lungo due battute di un'armonia di do (è la prima volta che la medesima armonizzazione si prolunga per due battute) crea una sorta di increspatura formale – sembra che si sia conclusa una fase e che un'altra stia per iniziare. L'influenza della tonica di apertura si è manifestata quindi con un peso rilevante lungo tutto il passaggio, cosicché l'insieme delle b. 1-19 appare come un'espansione delle b. 1-4; o, se si preferisce, si può dire che le b. 1-19 rappresentano un'espansione della tonica medesima. Quest'impressione, che vi sia una precisa identità strutturale fra le b. 1 e 19 (in modo che le battute che le collegano possono essere viste come facenti parte di un circuito armonico chiuso), è rafforzata maggiormente dal fatto che le due battute sono identiche, se si esclude la trasposizione di ottava, – ed è proprio quel tipo di conferma in superficie delle relazioni strutturali fondamentali che mancava a b. 11.

A questo punto abbiamo ridotto il contenuto armonico es-

senziale del brano in questo modo:

Es. n. 9



Ciascuna di queste sezioni si fonda su una singola funzione armonica generalizzante, con un'unica eccezione alle b. 20-23. Armonicamente, l'intera evoluzione del pezzo – dall'inizio, che dura fino a b. 19, sino alla fine, che inizia a b. 24 – è contenuta in queste quattro misure; e, come si può prevedere, queste sono le battute più intense di tutto il brano, sia dal punto di vista polifonico che da quello armonico. Per esempio si ha la «difficile» successione del basso fa# = la^b alla b. 22-23 («difficile» perché le note non sono poste in relazione diretta una con l'altra, ma solo indirettamente attraverso il sol⁵ e l'abbandono, per la prima volta, della figura arpeggiata a b. 23, che dà come risultato una formazione armonica ambigua. Inoltre la b. 21 ha un effetto alquanto rilevato, e questo non solo a causa della dissonanza fa/mi (che viene rafforzata dal fatto che il fa si trova a distanza d'ottava e nel registro grave), ma anche perché il fa funge come diretto antecedente del sol di b. 24: le b. 22-23 possono infatti benissimo essere «messe tra parentesi» senza che la continuità armonica fra le b. 21 e 24 ne risenta (si può provare a suonare direttamente da b. 21 a b. 24). Dal momento che il V⁷ di fa a b. 20 è semplicemente la preparazione dell'accordo di fa⁷ a b. 21, possiamo riscrivere l'es. n. 9 nel modo seguente:

Es. n. 10



Quell'effetto di «saldatura» nell'evoluzione armonica del pez-

⁵ Alcuni esecutori interpolano una battuta di accordo di do minore in $\frac{6}{4}$ fra b. 22 e 23. L'effetto è debole.

zo, creato dal IV a b. 21, può adesso essere spiegato con il fatto che si presenta come il primo abbandono strutturale dell'area di I grado nel corso del brano.

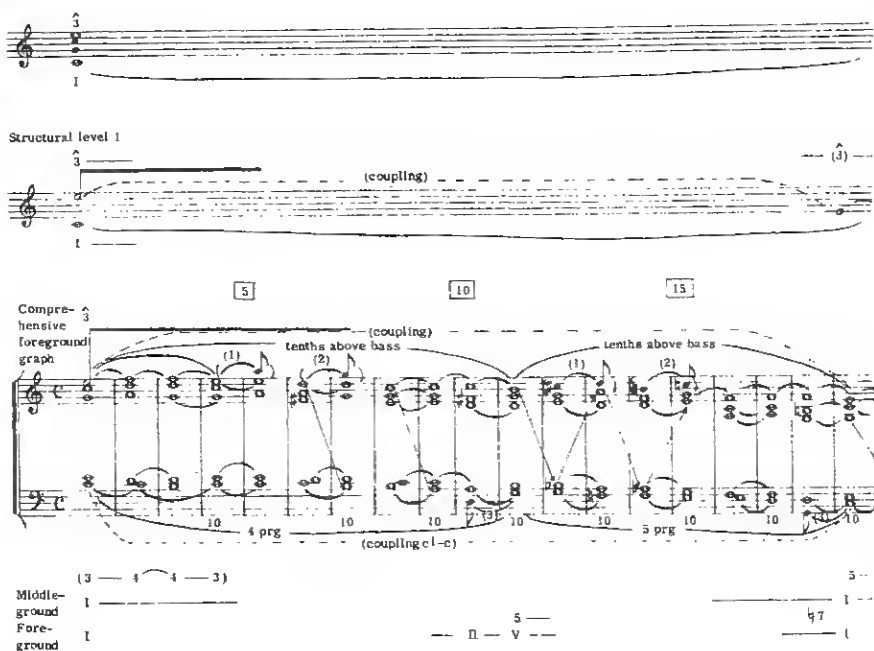
II

Ciò che ho illustrato sinora non è analisi schenkeriana: è semplicemente il tentativo di rispondere alla domanda «come si dirigono le sequenze armoniche fondamentali verso una meta?», descrivendo il modo in cui esse vengono percepite. È stato questo obiettivo, e non la pura applicazione di una qualsiasi tecnica analitica, che ci ha permesso di individuare alcuni passaggi come dotati di forte direzionalità e altri come semplicemente subordinati. L'analisi schenkeriana è una tecnica che permette di rispondere alla stessa domanda in modo molto più specifico e dimostrabile; essa è specificamente ideata per mostrare la particolare importanza che le formazioni lineari su vasta scala hanno nella creazione di movimenti diretti verso una meta armonica. A questo punto possiamo prendere in considerazione l'analisi grafica che Schenker fa dello stesso brano (es. n. 11)⁶, e che consiste in tre grafici allineati uno sull'altro cosicché, muovendosi da sinistra a destra, lo stesso punto di ogni schema rappresenta il medesimo passo dell'evento musicale (le linee di battuta sono segnate solo nel grafico inferiore, che è anche quello più dettagliato). Il grafico mediano mostra gli stessi accordi strutturali che abbiamo individuato empiricamente in precedenza (I-IV-V-I) con l'aggiunta di un accordo sul II; questo accordo, insieme a quello sul IV, è stato omissso nel grafico superiore che si propone di mostrare nel pezzo solo i punti di evoluzione essenziali. Nei grafici superiori gli accordi sono indicati con tutte le note (si noti la differenza nei registri, sulla quale tornerò in seguito), di modo che le lettere romane duplicano semplicemente l'informazione per amore di chiarezza. Nel contrassegnare questi accordi con lettere ro-

⁶ Da H. Schenker, *Fünf Urlinie-Tafeln*, Universal, Wien 1932 (trad. ingl. *Five Graphic Analyses*, Dover, New York 1969). Questi grafici furono in realtà opera di allievi di Schenker e furono curati da Felix Salzer, ma furono preparati sotto l'attenta supervisione di Schenker e qui vengono discussi come esempi del lavoro di Schenker stesso. Sono state tradotte le indicazioni verbali in inglese, basandosi sul glossario di Salzer. Sono stati anche ridisegnati i grafici di *Ich bin's*, *Ich sollte büßen* (fig. 15) cosicché il grafico del livello profondo è allineato con gli altri.

Es. n. 11. Schenker, analisi del *Preludio in do maggiore*.

Fundamental Structure



mane, e non con altre, Schenker indica, in negativo, una questione essenziale – e cioè che, a parte questi accordi, ogni altro fattore nel brano deve essere spiegato in termini di contrappunto lineare. Queste linee contrappuntistiche creano incidentalmente una successione di accordi disgiunti, ma Schenker sottolinea che questi non hanno il significato strutturale di unità armoniche che ha invece la successione I-IV⁷-II-V-I; dal punto di vista strutturale avrebbero anche potuto essere accostati uno all'altro in modo da produrre una superficie contrappuntistica ancora più evidente.

Se per il momento consideriamo la sequenza di accordi I-IV⁷-II-V-I come struttura principale del pezzo, osserveremo che il grafico ci illustra i processi lineari in due aree specifiche sopra e sotto il grafico di questa successione.

In primo luogo, abbiamo il grafico di sotto. Questo è indicato come «grafico della linea fondamentale» (*Urlinie Tafel*)⁷, ma di solito ci si riferisce a esso come al «livello esterno» (*Vordergrund*)⁸. Esso assomiglia molto alla partitu-

⁷ *Comprehensive foreground graph* [N.d.T.].

^B *Foreground* [N.d.T.].

2

1

7

6

5

4

3

2

1

IV

II

V

1

20

25

30

35

NB

(chromatic passing motion)

(coupling)

(arpeggiation V5-7)

(arpeggiation I2-8)

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

N. B. Bach's original notation of the base in the autograph.

20

21

22

23

24

etc.

(so!)

ra musicale, con la sola omissione delle figurazioni arpeggiate⁹; se lo paragoniamo al grafico mediano (qui indicato come «livello strutturale I», ma generalmente conosciuto come «livello medio»), possiamo vedere come le armonie strutturali di quest'ultimo siano elaborate nel «livello esterno» attraverso il movimento delle linee complessive che collegano le note degli accordi strutturali fra loro o si muovono attorno a essi per gradi congiunti, come nel contrappunto fuxiano. Perciò nelle b. 1-19 si ha una discesa complessiva di tutte le parti, cosicché ciascuna consiste prevalentemente di un continuo movimento scalare, salvo alcune minime inversioni di direzione; nelle b. 24-32 si ha invece una figura ad arco nella parte superiore che sovrasta figurazioni prevalentemente statiche nelle altre. Questi movimenti, così strettamente connessi, che collegano le note delle armonie struttu-

⁹ L'apparente discrepanza di b. 30, in cui la parte interna ha un sol nella partitura e un la nel grafico schenkeriano, è chiaramente un errore di stampa; ho provveduto a correggerlo.

rali o ruotano intorno a esse, o sono molto simili a quegli schemi che gli esecutori del periodo barocco usavano per abbellire una melodia; così pure la figura ad arco delle b. 24-32 non è dissimile da una cadenza solistica. L'analisi schenkeriana è infatti una sorta di metafora secondo la quale una composizione è vista come l'abbellimento su vasta scala di una sottostante successione armonica molto semplice, o anche come una smisurata cadenza; una metafora in cui gli stessi principi analitici applicabili alle cadenze nel contrappunto rigoroso possono essere applicati, *mutatis mutandis*, alle strutture armoniche su vasta scala di interi brani. Questi movimenti lineari sono più coerenti nelle parti estreme; nelle parti interne vi sono alcune ottave parallele o alcuni intervalli non consentiti che indicano come esse fungano, perlomeno parzialmente, da riempitivo armonico (ad esempio, da dove proviene il la a b. 16?); per questa ragione è più facile osservare i movimenti lineari essenziali se prescindiamo da queste parti interne e ci concentriamo solo sulle parti estreme.

Questo è ciò che fanno Forte e Gilbert nel loro grafico dello stesso pezzo (es. n. 12), esso si situa più o meno a me-

Es. n. 12. Forte e Gilbert, analisi del *Preludio in do maggiore*.

The image displays a musical score for the Preludio in do maggiore, featuring three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in treble clef. Above the top staff, measure numbers are boxed: 1, 5, 10, 15, 19, 23, 30, 32, 34, 35. Below the top staff, fingerings are indicated: 3, 2, 2, 2, 1. A dashed line connects the first measure to the 19th measure. Below the middle staff, fingerings are indicated: 10, 10, 10, 7, 10, 10, 10, 10, 7, 10. A dashed line connects the first measure to the 19th measure. Below the bottom staff, harmonic symbols are indicated: I, (V), I, IV7, V, I. A dashed line connects the first measure to the 19th measure. The score is annotated with various musical symbols, including notes, rests, and accidentals.

tà fra il livello esterno e il livello medio schenkeriani e può essere messo in relazione a questi in maniera interessante. Ad ogni modo è importante notare come la linea superiore di ogni grafico – la linea superiore in semibreve nel grafico di Schenker e la linea superiore in semiminime (d) in Forte e Gilbert – non coincida con la linea superiore della par-

titura bachiana. In particolare la linea superiore della partitura a b. 5-7 e a b. 12-15 è indicata in entrambi i grafici come una figurazione subordinata alla discesa della linea strutturale superiore, alla quale comunque essa è connessa; viene cioè considerata come una semplice figurazione locale che adempie a una sorta di ruolo motivico all'interno di una progressione, senza arrivare mai a un significato più ampio (la stessa interpretazione si può applicare al re e al sol nel basso a b. 10 e 18, che sono semplicemente considerati come un supporto armonico al sol e al do che li seguono).

Tutto questo si riferisce al movimento lineare che si sviluppa sulla struttura armonica I-IV⁷-II-V-I. All'altro estremo il «livello profondo»¹⁰ (indicato come «struttura fondamentale» o *Ursatz*¹¹ all'es. n. 11) mostra come questa successione armonica sia essa stessa, all'origine, lineare; essa si situa al di sotto di una discesa della parte superiore e consiste a sua volta solo delle funzioni armoniche del I e del V grado, ma viene elaborata in modo da realizzare quella successione strutturale di accordi indicata nel livello medio. Come nel caso del livello esterno, anche qui le linee estreme sono considerate come le più importanti (per questo motivo sia Schenker che Forte le indicano con la figura di semibreve); l'elaborazione segue ancora un volta i principi della condotta delle parti alla Fux, che Schenker riteneva ancor più vincolanti nella struttura fondamentale che nel livello esterno. Dal momento che la successione strutturale degli accordi è di per se stessa il risultato di un processo lineare, è importante rendersi conto che essa non rappresenta semplicemente una successione di funzioni armoniche o, cosa che è più o meno analoga, l'elaborazione a livello esterno di accordi allo stato fondamentale; è una particolare sequenza di *note*, in registri specifici e in specifici rapporti lineari, che viene a costituire una successione armonica strutturale. L'utilizzo da parte di Schenker del termine «struttura fondamentale» per una successione a livello profondo mostra come egli rifiuti di considerarla come una successione semplicemente lineare o semplicemente armonica: al contrario, essa è una fusione delle due. Per questo, in un'analisi schenkeriana, ogni movimento lineare che non faccia parte di un aggregato armonico non può essere visto come portatore di un'autentica valenza strutturale.

¹⁰ *Background* [Nd.T.].

¹¹ *Fundamental Structure* [N.d.T.].

Tutto questo è evidente a un semplice esame di un grafico schenkeriano, senza bisogno di fare ricorso ad alcuna speciale conoscenza tecnica dell'analisi schenkeriana. A questo punto si pongono però degli interrogativi ai quali non si può dare risposta senza entrare nel merito della teoria schenkeriana. Ad esempio: perché la prima nota della linea superiore nella struttura fondamentale e nel grafico di livello medio è un mi? Semplicemente perché è la nota più acuta nella prima battuta del brano, o perché cade su un *tactus* relativamente accentato di una figura arpeggiata e si ripresenta con le medesime caratteristiche a b. 4? La risposta è no, e la ragione è che c'è una differenza essenziale fra le linee della superficie musicale e le note strutturali indicate da un'analisi schenkeriana¹².

Come ho già detto, la base del sistema analitico di Schenker consiste nel considerare la musica come un movimento direzionato nel tempo; questa convinzione formava in lui tutt'uno con una concezione quasi metafisica della musica, vista come un espandersi nel tempo della serie degli armonici che, di fatto, esiste simultaneamente nella produzione dei suoni naturali.

Più specificamente, Schenker considerava la musica come espansione, o prolungamento nel tempo, della triade maggiore – l'accordo «naturale», come egli lo chiamava, dal momento che si presenta come prodotto delle prime cinque armoniche della serie, e veniva quindi visto come una formazione privilegiata; esso rappresentava il *trait-d'union* fra ciò che esiste in natura come contemporaneità e ciò che esiste in arte come processo temporale¹³. Ogni analisi schenkeriana

¹² «Voce» e «linea» non sono qui termini tecnici ma, per esigenze di chiarezza, nelle prossime pagine sarà opportuno fare questa distinzione. Comunque ci sono molti termini tecnici nell'analisi schenkeriana – cioè termini che hanno un significato non ovvio, ma generalmente accettato – ed essi sono italianizzati quando è necessario. I termini tedeschi e i loro equivalenti inglesi (o piuttosto americani) non sono sempre usati allo stesso modo, quindi questo può creare meno fraintendimenti.

¹³ Certamente questa metafisica è molto discutibile (perché solo le prime cinque armoniche? Qual è, in ogni caso, la rilevanza della serie degli armonici superiori?); molti oggi prendono seriamente in considerazione i problemi che pone e le considerazioni che occuparono ampiamente gli interessi di Schenker e dei suoi contemporanei: ad esempio, come spiegare la triade minore, che non è fondata sulla serie degli armonici superiori e perciò deve essere considerata una *copia* artificiale di essa. Penso che non si possa comprendere perché Schenker fece quello che fece senza prendere in considerazione questa metafisica; in particolare, d'altra parte, essa spiega pregiudizi e restrizioni arbitrarie nelle sue tecniche analitiche.

intende mostrare come il testo musicale trattato sia derivato, tramite un processo di elaborazione, dalla relativa triade di tonica, che ne costituisce, secondo Schenker, il fondamento ultimo. Ciononostante, la triade maggiore, di per sé, è un elemento statico; e dal momento che l'arte della musica è essenzialmente sviluppata nel tempo, la struttura fondamentale più *ad hoc* da cui derivare l'intera composizione appare la triade in movimento. Per Schenker triade in movimento significava una voce superiore che scendesse, per gradi congiunti diatonici, da qualsiasi nota della triade verso la tonica; questo movimento era accoppiato con una successione nel basso che reggesse la voce superiore attraverso la creazione di un'armonia di triadi¹⁴ in posizione fondamentale; in particolare un V che coincidesse con il 2 nella parte superiore (la notazione 2, 1, ecc. si riferisce ai gradi lineari della scala nella voce superiore, in contrasto con le lettere romane che indicano funzioni armoniche rette dal basso).

Da ciò seguiva che la *struttura fondamentale* di ogni brano tonale potrebbe essere schematizzata con uno fra tre possibili modelli, in cui la discesa inizia rispettivamente dall'8̂, dal 5̂ o dal 3̂ (es. n. 13)¹⁵; è da notare che in ogni caso la discesa della linea superiore si realizza nell'ambito di un'ottava. Ogni altra successione, come quella I-IV⁷-II-V-I del *Preludio in do maggiore*, non rappresenta propriamente una struttura fondamentale, ma si situa in qualche modo a metà strada fra il livello profondo e il livello esterno; principalmente è il risultato di un'elaborazione lineare del basso della struttura fondamentale. Tale elaborazione spesso assume la figura di un arpeggio nel quale il III è inserito fra il I e il V (in questo caso il basso è detto «arpeggiato», ma può anche assumere l'aspetto di altri movimenti lineari, purché compresi nell'ambito di un'ottava; fra questi, il I-IV-V-I realizzato dal basso del *Preludio in do maggiore* è il più comune¹⁶. Sebbene in questo *Preludio* io mi sia riferito alla for-

¹⁴ «Triade» deve essere preso qui alla lettera: Schenker non ammetterebbe che altre formazioni, come settime o none, fossero parte della struttura fondamentale. Egli le vedeva sempre come derivazioni lineari della struttura fondamentale – come nel IV⁷ del *Preludio in do maggiore* di Bach, che dev'essere rinvenuto nel grafico di livello medio, non in quello di livello profondo.

¹⁵ *Free Composition*, cit., figg. 9, 10(a) e 11(a).

¹⁶ Schenker pubblicò una lista esaustiva delle possibili forme d'arpeggio del basso nel livello medio e dei possibili risultati di queste, in congiunzione con linee fondamentali che abbiano inizio su 3, 5, 8: in *Free Composition*, rispettivamente le figg. 14, 15, 16 e 18. Qualche volta il termine «arpeggio del basso» è usato in modo improprio anche per la voce inferiore della struttura fondamentale vera e propria – dato che il I-VI del livello profondo viene considerato un arpeggio incompleto.

mazione armonica nel livello medio come a una «successione strutturale», questa indicazione non ha carattere assoluto: intendendo dire semplicemente che essa ha un carattere più strutturale di altre. La sola ad avere un carattere assoluto è la struttura fondamentale mostrata nelle sue tre forme possibili (in es. n. 13), e per questo motivo vale la pena di osservare con cura la terminologia che Schenker adopera per essa – *struttura fondamentale* o *Ursatz* per la struttura nel suo insieme e *linea fondamentale* o *Urlinie*¹⁷ per la voce superiore discendente.

Es. n. 13. Le tre forme della struttura profonda.



Ora, è ovvio che la struttura fondamentale è un'astrazione molto distante dall'esperienza d'ascolto di qualsiasi brano – anche perché ogni forma della struttura fondamentale è condivisa da molte migliaia di pezzi tonali differenti. Infatti la struttura fondamentale in se stessa è, dal punto di vista analitico, senza significato, e condurre un'analisi schenkeriana non significa pretendere che la gente percepisca le strutture fondamentali mentre ascolta un brano; piuttosto, lo scopo è di mostrare *come* la gente ascolta la musica. Da questo punto di vista la struttura fondamentale diventa significativa solo in relazione a una composizione determinata: essa rende evidente lo schema elaborativo all'interno del quale risiedono le qualità uniche di quel brano. Di conseguenza, l'analisi vera e propria ha luogo al livello medio, o in quella serie di livelli medi che dimostrano la relazione tra struttura fondamentale e livello esterno; per questo motivo c'è poco senso nel produrre esclusivamente un grafico della struttura fondamentale senza che i grafici a livello medio ne arricchiscano il contenuto, rendendo la sua interpretazione convincente o meno. In altri termini, l'analisi schenkeriana consiste nel porre in relazione le linee a livello esterno – che possono essere continue o discontinue, dirette o oblique, cromatiche o

¹⁷ *Fundamental line* [N.d.T.].

diatoniche e che possono spaziare fra i registri – con le voci presunte della struttura fondamentale, che sono, per definizione, continue, dirette, diatoniche e non saltano di registro. Tutti i simboli usati nei grafici schenkeriani servono a distinguere tra elementi strutturali e non, e a mostrare come le discontinuità di superficie fra altezza, registro o densità di scrittura elaborino, in definitiva, i movimenti continui e diretti della struttura fondamentale. Quasi tutti gli errori che si possono commettere in un'analisi schenkeriana sorgono da equivoci che intrecciano senza distinzione linee di livello medio con note strutturali.

IV

Dal momento che esemplificare quanto detto necessita di un esame scrupoloso dei grafici schenkeriani, è necessario, a questo punto, spiegare le speciali convenzioni che Schenker usa in essi. Ho già commentato il dato più ovvio in un'analisi schenkeriana, cioè il fatto che consiste di un certo numero di grafici allineati uno sopra l'altro (sebbene, per ragioni di economia, i grafici della struttura fondamentale, essendo molto meno densi, siano talvolta presentati separatamente): il grafico di livello profondo, che in teoria consiste solo delle strutture fondamentali, ma che talvolta può contenere anche i più importanti elementi del livello medio; il grafico del livello esterno, che somiglia alla partitura musicale, sebbene l'esatta misura dell'approssimazione vari in relazione alla natura di ogni singolo pezzo e all'accuratezza dell'analisi; fra questi estremi, uno o più grafici a livello medio, il cui numero, ancora una volta, varia di caso in caso. L'uso dell'intavolatura orizzontale è utile per rendere visibili a una prima occhiata certe connessioni su vasta scala; la maggior parte degli analisti incolla insieme i fogli manoscritti.

L'altra caratteristica immediatamente ovvia in un grafico schenkeriano è l'uso di simboli, abitualmente usati per indicare valori ritmici, che distinguono qui i livelli di importanza strutturale (questo è possibile perché i grafici schenkeriani non indicano i valori ritmici – sebbene, come vedremo in seguito, non li ignorino affatto). La figura di semibreve è generalmente destinata alla successione fondamentale che può essere resa più chiara dall'aggiunta di astine e code – possono

essere indicati incidentalmente anche i salti di registro, che non appartengono affatto alla successione fondamentale, come nel grafico di Schenker che mostra il livello medio del *Preludio in do maggiore* o anche nel grafico più dettagliato che ne dà Forte¹⁸. *Note nere con code*, come le crome, indicano le strutture a livello medio le cui connessioni possono essere osservate seguendo la linea delle code. (Questo è un caso differente da quello in cui le code vengono usate incidentalmente: qui stanno a indicare una qualche nota che assume un valore particolare e Schenker, in questa situazione, ricorre per il medesimo scopo anche a punti esclamativi e segni di «NB»). *Note nere senza code* rappresentano le formazioni a livello esterno e i collegamenti fra esse sono indicati da segni di legatura di valore o di frase, che possono anche essere puntati, nel caso la connessione sia indiretta (come quando si fa ritorno a una nota lasciata in precedenza). C'è una differenza piuttosto sottile fra l'uso convenzionale di segni di fraseggio e quello che ne fa Schenker, nel senso che, mentre dal punto di vista convenzionale essi indicano il movimento da una situazione verso un'altra (per esempio un V che risolve al I), nell'analisi schenkeriana essi mostrano che cosa deve essere posto *in relazione*¹⁹ – in genere si tratta dell'elaborazione lineare di una singola unità armonica. Ognuna di queste unità, contraddistinte da una legatura, è spesso suddivisa in una serie di unità più piccole, anch'esse individuate da segni di legatura, che generalmente corrispondono a movimenti di una certa consistenza verso una direzione precisa; tali spostamenti vengono denominati *successioni lineari*²⁰.

¹⁸ L'uso libero dei cerchietti vuoti nei grafici schenkeriani del livello esterno è insolito. L'analisi di Forte e Gilbert è più tipica. Per comodità mi riferirò semplicemente all'uso che ne fa Forte.

¹⁹ «Instructor's Manual» in A. Forte, S. Gilbert, *Introduction...*, cit., p.10.

²⁰ *Linear progression*; ted.: *Zug* [N.d.T.]. L'uso di questo concetto è sfortunatamente complicato dalla differenza tra una successione lineare nel basso e una nelle parti superiori. In entrambi i casi la successione è linearmente motivata – così essa sale e scende con continuità, senza cambiare direzione – ma, mentre se si verifica nelle parti superiori, connette due note che appartengono entrambe all'armonia su cui essa termina (così da poter essere considerata un prolungamento anticipativo di quell'armonia), se invece appare nel basso, l'armonia finale è spesso incompatibile con la prima nota della successione lineare. Le b. 1-11 del *Preludio in do maggiore* mostrano il modo normale con cui si verifica – il basso scende di una quarta dal I al V. Se essi sono prolungati, come in questo caso, o rivestono qualche particolare significato melodico, le successioni lineari possono essere indicate «sc4» o «sc5» e così via (in tedesco 4-Zug, 5-Zug; in inglese «4prg», «5prg»). L'intero problema delle successioni lineari, come anche dei dispiegamenti a cui a volte somigliano (cfr. sopra), è intricato; Forte e Gilbert tentano di razionalizzarlo nei capp. 19 e 20 del loro libro. Ma la via più istruttiva è esaminare in dettaglio la simbolizzazione di Schenker, ad esempio in *Ich bin's, Ich sollte büßen* (es. n. 15).

La combinazione di questi differenti simboli ritmici in un singolo grafico significa che, a parte le discrepanze occasionali fra i livelli che risultano dal mutamento nei registri e nei valori, sarebbe in teoria possibile indicare in un grafico unico tutti i dati relativi a un brano, dalla struttura fondamentale al livello esterno. La situazione grafica sarebbe però troppo densa per permettere una facile lettura, ed ecco perché si preferisce usare la sovrapposizione di più grafici. Ciò significa anche che non è necessario distinguere tutti i livelli su un grafico del livello esterno, quando, così facendo, si aumenti eccessivamente la complessità.

Altri tre simboli vengono adoperati per indicare relazioni fra le note: il primo è una linea continua in diagonale, che viene adoperata per indicare ogni tipo di relazione fra suoni che siano separati nel tempo, ma che possano essere intesi come facenti parte della medesima unità armonica. Un esempio si trova alle b. 6-9 del *Preludio in do maggiore*, qui le linee diagonali mostrano le parti che si spostano parallelamente, rese più elaborate da un ritardo (quando Schenker vuole indicare esclusivamente dei moti paralleli usa figurazioni particolari come i 10 a b. 4, 7, 9 e 11).

Gli altri due simboli vengono originati da alcune discrepanze fra le linee del livello esterno e le note strutturali. Di questi uno è rappresentato da una linea continua in diagonale con una punta a freccia; questo indica che una nota strutturale sta passando, a livello esterno, da una linea all'altra, di solito in relazione a un cambio di registro, come alle b. 11-15. Un caso particolare è quello in cui due note strutturali cambiano posizione; il mutamento, in questo caso, è indicato da un paio di frecce incrociate e conosciuto come *incrocio delle parti*²¹. Un altro segno è quello rappresentato da un'astina in diagonale che congiunge le codette di due note che provengono da differenti direzioni, come accade alle b. 24-31 e 32-35 in entrambi i grafici di Schenker e Forte del *Preludio in do maggiore*; in questo caso si vuole specificare che, a livello esterno, un'unica linea mette in relazione due note strutturali e un tale procedimento viene chiamato espansione. Ne sono un esempio le b. 24-32 del *Preludio in do maggiore* dove Schenker fa derivare l'arco disegnato dalla linea superiore da due fonti: il re a b. 24 è una trasposizione della linea strutturale superiore (cfr. il grafico della struttura fondamentale), mentre il sol e

²¹ *Voice exchange* [N.d.T.].

il fa a b. 29-31 provengono da una linea strutturale interna; al contrario il mi, fa e fa# sono eventi secondari situati a livello esterno²².

Ciò che è stato sinora descritto (note, codette, astine, legature con o senza freccia e linee diagonali) è una lista indicativa del simbolismo grafico adoperato nel sistema schenkeriano²³; esso, una volta assimilato, rende comprensibile la lettura di un grafico senza dover ricorrere a un supporto esplicativo. Ciononostante c'è, nei grafici schenkeriani, un grado ragionevole di variabilità; questo fenomeno si può constatare paragonando fra loro i grafici di Schenker e Forte sul *Preludio in do maggiore*, in quanto entrambi ne danno virtualmente la medesima interpretazione analitica²⁴. Il grafico di Forte è, nell'insieme, ancora più tipico di quello schenkeriano, nel senso che nessuna nota vi è rappresentata senza che un simbolo ne renda esplicite le funzioni; e, d'altra parte, si potrebbe argomentare, a che scopo rappresentare una nota in un grafico analitico, se non per indicarne la funzione?

Questo è senz'altro un buon principio nella presentazione definitiva di un'analisi. D'altro canto, quando ci si trova a dover analizzare un brano, è spesso utile inserire alcune note senza preoccuparsi immediatamente di porle in relazione con l'interpretazione definitiva; analogamente si aggiungono codette, legature e altre indicazioni a una partitura o a semplici riduzioni in cui è conservata essenzialmente l'ossatura armonica; da questo punto di vista, il grafico schenkeriano, se non rappresenta proprio l'ideale per un'analisi definitiva, offre un buon modello per quello che è il procedimento analitico in sé.

²² Alcuni esempi più semplici di espansione si possono vedere nel grafico di *Ich bin's, Ich sollte büßen* di Schenker, in cui un confronto fra il secondo e il terzo livello strutturale dimostra come le espansioni siano una disposizione lineare di note che appartengono a una singola formazione armonica; questo è parte della definizione di espansione e le espansioni si verificano generalmente in gruppi fra i quali si mantengono consistenti relazioni nella conduzione delle parti, oppure nel modo di concatenare i ritardi.

²³ Qualcosa di più si incontrerà più avanti in questo capitolo. C'è un comodo glossario di simboli grafici schenkeriani in *The Music Forum*, vol. 1, 1947, mentre *Five Graphic Analyses* contiene un glossario di termini tedeschi usati da Schenker nei suoi grafici, insieme alla traduzione inglese.

²⁴ Per una presentazione grafica piuttosto differente di ciò che è essenzialmente la stessa analisi, cfr. F. Lerddhal, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT, Cambridge, Mass. 1983, p. 263.

Possiamo adesso concludere la nostra osservazione del grafico schenkeriano del *Preludio in do maggiore*. Tre questioni sono ancora da risolvere; in un modo o nell'altro tutte e tre si riferiscono alla relazione tra livello esterno e struttura fondamentale.

La prima è una domanda che ci eravamo già posti in precedenza e che era rimasta senza risposta: come facciamo a sapere che la prima nota della linea fondamentale (si intende qui la nota principale) deve essere un mi e non (come anche si potrebbe ipotizzare) un sol o un do? Adesso sappiamo che note strutturali e linee a livello esterno sono categorie del tutto differenti; il fatto che il mi sia collocato nella voce superiore e che mantenga questa posizione di rilievo anche per la b. 4, è un dato che interessa le linee a livello esterno e, se da un lato può contribuire a un rafforzamento dell'interpretazione del mi come nota strutturale, non è peraltro un elemento decisivo²⁵.

Infatti non si potrà stabilire in alcun modo quale sia la nota essenziale da un esame della prima battuta in se stessa (o anche delle prime quattro battute).

Questo perché è la linea fondamentale nel suo insieme a definire il suono principale come tale. Perciò il procedimento migliore, sia per leggere che per realizzare un'analisi schenkeriana, è di lavorare a ritroso dall'ultima nota della linea fondamentale – che per definizione deve essere la tonica – e stabilire i successivi gradi della linea fondamentale in relazione al basso o, in altre parole, in relazione alla successione armonica strutturale del brano. Come ho detto prima, linee fondamentali e successioni armoniche strutturali stanno in relazione reciproca: un'armonia strutturale coincide con una discesa nella linea fondamentale e una discesa nella linea fondamentale deve essere sorretta da una situazione armonica pertinente.

Il secondo punto ancora da definire riguarda la b. 22, dove le parentesi apposte alle legature e l'assenza di ogni no-

²⁵ Cfr. Forte, Gilbert, *Introduction* ..., cit., p. 178 e sgg., in cui gli autori discutono i problemi dell'identificazione della nota principale in una scrittura di corale. In pratica 3 è nota principale molto più comunemente di 5 e 8. Per questa ragione, però, è troppo semplicistico partire in tutti gli esempi dal presupposto che la nota principale sarà 3; è quasi meglio cercare prima le altre, ed essere condotti di necessità alla conclusione che debba essere 3.

tazione armonica indicano come Schenker considerasse il fa# al basso come un'interpolazione, piuttosto che come parte di quella voce semistrutturale a livello medio che viene qui svolta dal basso. La sua argomentazione è che il mi^b alla voce superiore è semplicemente una nota cromatica di passaggio (come indicato) e che il fa# al basso non è niente di più che un supporto armonico a essa. La successione vera e propria, come indicano le parentesi, va direttamente da b. 21 a b. 23 (proviamo a fare un paragone con quella che può essere la nostra conclusione intuitiva!). In realtà il piccolo diagramma indicato con «NB» ci svela la motivazione di fondo per questa complicazione. Schenker era spiacevolmente conscio della mancanza di una qualsiasi documentazione che comprovasse, per gli autori del passato, una loro familiarità con i principi della struttura fondamentale e del prolungamento. Continuava incessantemente a cercare qualche traccia che lo aiutasse a sostenere le proprie teorie nei manoscritti dei compositori. Il verso nel quale Bach orienta i tagli delle note nel basso viene incontro, in questo caso, all'argomentazione di Schenker, che considera il fa# come un'interpolazione; Schenker definisce questa scrittura «eccentrica» rispetto allo stile bachiano, che perciò «indica in maniera molto specifica l'esatto significato della condotta delle parti»²⁶. Immagino che sia questa considerazione a spingere Schenker a porre in rilievo la continuità fra b. 21 e b. 23 sulla base di quell'accordo sul II grado a livello medio; un'armonizzazione in verità non necessaria (dal momento che la progressione IV⁷-V-I in se stessa è già fortemente direzionata) e problematica (dal momento che un accordo cromatico di settima è una formazione insolita nel livello medio). Forte e Gilbert nel loro grafico prudentemente lo omettono del tutto.

L'ultima questione da esaminare riguarda il registro. Intuitivamente è ovvio – è infatti ne abbiamo già discusso – che l'improvvisa ascesa di registro nelle ultime due battute contribuisce in maniera decisiva a dare il senso conclusivo al brano: viene stabilita così, infatti, una stretta analogia col registro dell'inizio. Schenker indica la discesa della parte superiore dal mi al mi (b. 1-19) e la corrispettiva ascesa dal re al re (b. 24-34), con una legatura tratteggiata e con il termine «abbinamento»²⁷, che è un termine tecnico con cui si desi-

²⁶ *Five Graphic Analyses*, cit., p. 9.

²⁷ *Coupling*; ted.: *Koppelung* [N.d.T.].

gna il mutamento di registro di una nota della linea fondamentale o dell'arpeggio del basso.

Nel fare questo, Schenker non aveva un intento puramente descrittivo, come può sembrare a prima vista. Ci ricordiamo infatti come il moto della linea fondamentale e del basso si svolgesse nell'ambito massimo di un'ottava. Questa «regola» dell'analisi schenkeriana – che, probabilmente, può trovare spiegazione nell'analogia con la serie degli armonici – implica che il movimento fondamentale nel corso del brano deve aver luogo in un unico registro; è chiamato principio del *registro obbligato*²⁸. Naturalmente succede molto spesso che, come in questo caso, le note della linea fondamentale non appaiano, nello spartito vero e proprio, nel medesimo registro. Da qui la necessità di spiegare tali deviazioni come spostamenti di registro. Dal momento che il *Preludio* inizia e termina nel registro acuto, si dà per scontato che questo sia il registro strutturale e che l'ottava più bassa nella quale compare il secondo suono strutturale ne sia la trasposizione; questo è quanto stanno ad indicare gli abbinamenti di Schenker. Il *Preludio* è infatti spesso citato dagli analisti schenkeriani come esempio classico di registro obbligato; l'allievo di Schenker Ernst Oster descrive il modo con cui, in sede conclusiva, avviene il ritorno all'ottava superiore come una «splendida conferma» del principio stesso. Se invece il *Preludio* si fosse concluso al registro grave, allora l'inizio si sarebbe dovuto considerare come una trasposizione e il mi a b. 19 sarebbe apparso come il suono principale; il principio avrebbe comunque retto (e in realtà esiste una precedente versione di questo *Preludio* in cui la conclusione è data all'ottava bassa²⁹). In effetti è difficile trovare valide motivazioni che contrastino il principio del registro obbligato; e certamente non il fat-

²⁸ *Obligatory register*; ted: *Obligate Lage* [N.d.T.].

²⁹ Cfr. E. Oster, «Register and the Large-Scale Connection», in M. Yeston (a cura di), *Readings in Schenker Analyses and Other Approaches*, Yale University Press, New Haven 1977, pp. 55-56. Oster sostiene che la validità del registro obbligato è dimostrata dalla revisione di Bach della prima versione del *Preludio* (nel *Klavierbüchlein* di Friedemann), presupponendo che la versione finale di un'opera sia la più significativa, dato che, da un punto di vista estetico, è quella maggiormente sviluppata. D'altra parte si potrebbe egualmente sostenere che le versioni iniziali, o gli abbozzi di un'opera, sono più significativi, dato che rappresentano più da vicino l'idea creativa originaria di un brano – e infatti ci sono diversi aspetti in cui l'interpretazione di Schenker corrisponde più alla prima versione che alla seconda (ad esempio, il suo livello medio II in essa appare integralmente). Per una tematizzazione del significato analitico degli abbozzi, con ulteriori riferimenti, cfr. J. Kernmann, «Sketch Studies», in *Musicology in 1980s*, cit., pp. 53-65.

to che in realtà la linea del basso scende di due ottave, cosa che mi sembra contribuire all'effetto conclusivo, altrettanto quanto l'ascesa della linea superiore al registro originario. In realtà la collocazione dell'arpeggio del basso sembra essere, per gli analisti schenkeriani, una questione di minore importanza rispetto a quella della linea fondamentale; non so quali giustificazioni teoretiche possano essere presentate a questo proposito.

VI

Nel *Preludio in do maggiore* di Bach vi è una connessione quasi diretta fra le linee di livello esterno e le note strutturali. Questo avviene in parte per via della scrittura, che essenzialmente ricorda quella di un corale figurato, ma anche perché tutte le parti del testo sono prive di articolazioni di superficie in sezioni semi-indipendenti. Per questa ragione lo scopo primario di un'analisi schenkeriana del *Preludio in do maggiore* è mostrare come questa superficie continua sia in realtà articolata in una serie di sezioni che coincidono con le armonie strutturali.

In altri casi può essere l'articolazione per sezioni della musica a essere ovvia a livello di superficie, cosicché il compito analitico diventa quello di mostrare la continuità di fondo e la direzionalità che lega le sezioni in un insieme coerente. Ciò è importante perché mette a fuoco il problema del nesso fra analisi schenkeriana e strutture di superficie delle forme tradizionali (e non), di cui si è discusso nel primo capitolo. Tutte le implicazioni connesse a questo punto di vista possono essere osservate in miniatura in un'altra analisi tratta dalla *Fünf Urlinie-Tafeln*³⁰: il corale *Ich bin's, Ich sollte büssen*, dalla *Matthäus Passion* (ess. n. 14-15)³¹.

In questo grafico, messo a confronto con quello del *Preludio in do maggiore*, possiamo osservare un certo numero di tratti immediatamente ovvii. Primo, le parti interne sono

³⁰ H. Schenker, *Fünf Urlinie-Tafeln*, Universal, Wien 1932 (ed. ingl. a cura di F. Salzer, *Five Graphic Musical Analyses*, Dover, New York 1969).

³¹ Ancora Lerdahl e Jackendoff hanno pubblicato un'analisi di quest'opera, usando una notazione «ad albero», insieme a un paragone tra loro versione e quella di Schenker: «An overview of hierarchical structure in music», in *Music Perception*, I, 1983/4, pp. 229-252 (trad. it. L. Marconi, G. Stefani [a cura di], «Grammatica Generativa e Analisi», *Il segno in musica*, Clueb, Bologna 1987, pp. 17-220).

omesse perfino nel grafico a livello esterno, eccezion fatta per le cadenze principali. Secondo, a livello esterno la nota principale non si trova all'inizio bensì a metà della seconda battuta, alla prima cadenza; il do iniziale la anticipa, ma Schenker considera le prime due battute come un'ascesa diretta verso il suono principale vero e proprio (raggiunto attraverso una espansione). Questo procedimento è denominato *movimento ascendente iniziale*³², ed è di ordinaria amministrazione nell'analisi schenkeriana, impiegato talvolta su scala più vasta; dovrebbe essere considerato come un prolungamento anticipato del suono fondamentale, il che spiega perché, nei diagrammi della struttura fondamentale, esso compaia sin dall'inizio del pezzo. Terzo, ci sono ben tre rappresentazioni del livello medio (oltre ai piccoli diagrammi che chiariscono le concatenazioni fra le b. 8-10). Tale procedimento è abbastanza inusuale per un pezzo così breve, ma può essere spiegato, da un lato, dalla presenza delle espansioni (la sola differenza fra il secondo e il terzo livello strutturale è che quest'ultimo mostra le espansioni mentre il precedente no) e, dall'altro, dall'*interruzione*³³ che distingue il grafico della struttura fondamentale dal primo livello strutturale.

Questa interruzione è indicata dal segno II a b. 6 in tutti i grafici, eccezion fatta per la struttura fondamentale e questa è la maniera in cui Schenker collega qui il singolo movimento direzionale $\hat{3}-\hat{1}$ del livello profondo con lo schema bipartito della superficie musicale – il che equivale a dire che sussistono due blocchi di tre frasi cadenzali che si corrispondono melodicamente (eccezion fatta, naturalmente, per la frase finale che viene alterata, alla fine di b. 6, da una cadenza perfetta, invece che da una imperfetta). Schenker dice che, mentre la cadenza perfetta alla fine viene percepita globalmente come parte del movimento strutturale del pezzo, lo stesso non vale per il movimento corrispondente prodotto dalla cadenza imperfetta; così che la ripetizione formale del pezzo è un evento da collocarsi a livello medio e non a livello profondo.

Allo stesso tempo, la cadenza a metà percorso è un evento di importanza cruciale perché nella prima metà l'intera condotta delle parti, sia a livello medio che a livello esterno, è

³² *Initial ascent*; ted.: *Anstieg* [N.d.T.].

³³ *Interruption*; ted.: *Unterbrechung* [N.d.T.].

Es. n. 14. Bach, corale *Ich bin's, Ich sollte büßen.*

Chorl I II

Ob.
VI. Vla.
Cont. Org.

Ich bin's, ich soll-te bü - ssen, an Hän-den und an Fü - ssen ge-
bun-den in der Höll. Die Gel-sseln und die Ban - den, und
was du aus-ge - stan - den, das hat ver-die-net mei-ne Seel.

in relazione a essa, mentre nella seconda metà si relaziona alla cadenza finale, che questa volta ha valenza strutturale. Il grafico del primo livello strutturale indica, allora, che a ogni livello, eccetto quello profondo, il 2 di b. 6 funge da risoluzione del suono principale; ma, allo stesso tempo, esso segnala un'interruzione fra questo 2 e la ricomparsa del suono principale a b. 8 (segue infatti un altro *movimento ascendente iniziale*).

Es. n. 15. Schenker, analisi di *Ich bin's, Ich sollte büßen.*

Fundamental Structure

Structural level 1

Structural level 2

Structural level 3

Comprehensive foreground graph

Bars: 1 2 3 4 5 6

Per comprendere a fondo che cosa significhi il segno di interruzione dobbiamo tener presente che vi è una differenza essenziale fra la visione tradizionale delle funzioni armoniche e quella su cui si basa un grafico di Schenker, anche senza considerare la questione della maggiore o minore importanza strutturale. Tradizionalmente una sequenza I-IV-V-I indica una serie di accordi relazionati concentricamente verso una tonica, piuttosto che direttamente uno all'altro. Ma in Schenker questi accordi segnano dei punti di coincidenza fra i movimenti strutturali della linea fondamentale e l'arpeggio del basso, così che l'uso di lettere romane implica che gli accordi si relazionino uno all'altro in maniera conseguente e definita: graficamente si può rappresentare così $I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$. L'idea è che ogni suono di un movimento strutturale rimanga «attivo» fino a che non sia risolto dal successivo e che esso influenzi il carattere armonico del passaggio nel quale è attivo – più o meno nella maniera in cui agiscono le note-pedale nel *Preludio in do maggiore* di Bach. Queste note-pedale, corrispondenti all'arpeggio del basso, rappresentano una citazione manifesta e letterale di ciò che, generalmente, è solo implicito e deve essere perciò scoperto analizzando il modo in cui la musica viene percepita piuttosto che, semplicemente, analizzando la partitura. Un altro allievo di Schenker, Oswald Jonas, ha descritto questo processo attraverso un'analogia con il contrappunto rigoroso, definendolo «una ritenzione occulta, da parte dell'orecchio, del punto di partenza consonante che accompagna un passaggio dissonante nel suo svolgimento. È come se la dissonanza portasse sempre con sé l'aura della propria origine consonante»³⁴. Dal momento che il movimento direzionale del livello profondo non si ripete, ciò significa che una nota strutturale, una volta scomparsa, non può più «riattivarsi»; così una nota strutturale risolverà unicamente al termine del suo ultimo periodo di attività e solo allora potrà essere sostituita da una successiva. Questa è la ragione per cui molte composizioni, analizzate con il metodo di Schenker, consistono per la maggior parte di un prolungamento del suono principale, con i movimenti strutturali tutti concentrati verso la fine; uno degli errori più comuni quando si impara a fare un'analisi schenkeriana è il situare troppo presto la discesa strutturale – equivocare, cioè, per

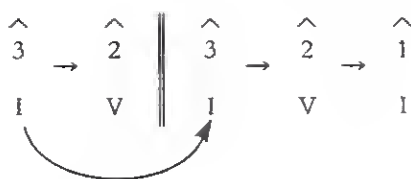
³⁴ *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Universal, Wien 1934 (trad. ingl. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, Longman, New York 1982, p. 64).

discesa strutturale ciò che in Schenker è semplicemente materiale subordinato (e in particolare quei «riflessi» della linea strutturale che talvolta compaiono a livello medio³⁵. Questo è un altro motivo per cui è così utile, in un'analisi schenkeriana, procedere a ritroso.

Eppure, quantunque tutto ciò possa dimostrarsi vero a livello profondo, una superficie particolarmente articolata può alterare moltissimo il modo in cui un suono della linea fondamentale viene percepito in relazione a un altro. Un ritorno al suono principale per ragioni formali (tematiche, o di scrittura) può essere percepito come un ritorno «del medesimo suono» e una cadenza mediana nel corso del brano può sembrare una risoluzione di quel suono. Queste impressioni non si verificano quando non ci sono articolazioni di superficie di questo tipo. Con «il medesimo» intendo il fatto che si stabilisce una connessione diretta fra due punti distanti nel tempo, una connessione che sorvola qualsiasi movimento lineare si collochi fra di essi. È proprio una tale connessione che crea l'«interruzione» schenkeriana. Il $\hat{3}$ dopo la corona è un riferimento diretto al suono principale al di là del culmine del $\hat{2}$ che lo precede. Di conseguenza non vi è alcuna continuità diretta fra il $\hat{2}$ e il $\hat{3}$; la situazione può essere rappresentata come all'es. n. 16. Questo esempio di interruzione rappresenta in miniatura la concezione schenkeriana della forma; una sorta di dialettica fra un'irreversibile, meta-direzionata continuità della linea fondamentale e la superficie articolata della composizione con le sue cesure e ripetizioni. In termini schenkeriani, ad esempio, determinare se una forma sia bipartita, tripartita o consista di una parte unica, non dipende dall'assimilazione a qualche modello formale tradizionale, ma dal rilevamento del fatto che il suo livello medio implichi due, una o nessuna interruzione della linea fondamentale. Secondo Schenker «solo il prolungamento di una frattura (interruzione) dà luogo alla forma-sonata» (*Free composition*, p. 134), e infatti la sequenza interrotta $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (es. n. 16) è uno dei modelli base di Schenker per la forma-sonata e per ogni forma che comprenda una cadenza strutturale alla dominante.

³⁵ Cfr. Forte, Gilbert, pp. 253-257.

Es. n. 16



VII

Non credo che sia stato ancora chiarito che l'analisi schenkeriana è, per certi aspetti, una teoria della forma musicale. Allora però bisogna ammettere che i tentativi di Schenker di sviluppare una teoria delle forme tradizionali su queste basi devono essere stati piuttosto rudimentali, e che in qualche caso sono sorti fraintendimenti per le sue incaute dichiarazioni sul fatto che le forme tradizionali (con i loro temi, motivi e modulazioni) non erano nulla più che illusioni analitiche³⁶.

Credo che Schenker intendesse dire che le forme tradizionali non hanno senso se considerate esclusivamente come configurazioni in superficie, come «cose da sentire»; la cosa importante è considerarle nel contesto della struttura fondamentale, che mostra *in che modo* devono essere ascoltate – vi possono essere, per esempio, ripetizioni in superficie nel corso di un brano che, però, viene percepito come una evoluzione direzionata e continua dall'inizio alla fine. In altre parole, Schenker considera la forma dal punto di vista psicologico (egli usa questa parola frequentemente per caratterizzare le proprie teorie, in particolare nel suo primo libro *Harmonienlehre*³⁷), in relazione al modo in cui gli elementi vengono percepiti in un particolare contesto musicale e non per quanto riguarda le proprietà fisiche o formali degli elementi considerati isolatamente. Questo punto di vista si adatta infatti alle analisi schenkeriane di qualsiasi livello, dalla micro alla macroforma. Dal punto di vista microformale, ad

³⁶ *Free Composition*, cit., rispettivamente pp. 131-132, 27, 112. Per la teoria di Schenker sulle forme tradizionali cfr. *Free Composition*, cit., Parte III, cap. 5, ma la trattazione di queste forme è molto più ampia in Forte, Gilbert, *Introduction*, cit.

³⁷ H. Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien, I: Harmonienlehre*, Cotta, Berlin-Stuttgart 1906 (trad. ingl. *Harmony*, MIT Press, Cambridge 1973).

esempio, l'analisi del *Preludio in do maggiore* mostra come le b. 18 e 27, sebbene morfologicamente identiche, siano percepite in maniera del tutto diversa (la prima come un prolungamento del $\hat{3}$ e conseguentemente del I, la seconda come un prolungamento del $\hat{2}$ e conseguentemente del V). Dal punto di vista macroformale, l'analisi schenkeriana di Carl Schachter del *Momento musicale* op. 94/I di Schubert indica come la prima e l'ultima sezione formale di questo brano – globalmente inteso come un ABA – abbiano funzioni armoniche e lineari completamente differenti, sebbene l'una sia l'esatta ripetizione dell'altra³⁸.

Alcuni critici dell'analisi schenkeriana si lamentano di queste discrepanze evidenti tra forme in superficie e interpretazione analitica; ad esempio Eugene Narmour dice che «quando una data trasformazione delle altezze secondo Schenker non mostra alcuna corrispondenza diretta con quelli che sono gli eventi formali manifestamente chiari allo stesso livello, si ha l'impressione che qualcosa non funzioni» (*Beyond Schenkerism*, p. 107). Joseph Kerman, parlando dell'*Inno alla gioia* nella *IX Sinfonia* di Beethoven rivolge il medesimo appunto quando si chiede «perché quando la [seconda] strofa cadenza a 'Heiligtum', dobbiamo interpretarla come strutturalmente diversa dalla cadenza iniziale 'Flügel weilt'?» (*Musicology*, p. 82). Per contro a me sembra che la miglior dimostrazione possibile dell'efficacia e sensibilità della tecnica analitica schenkeriana sia la sua abilità a dimostrare graficamente quella che è una delle peculiarità più intuitive della forma musicale: cioè il fatto che cose identiche siano percepite diversamente in contesti differenti. Ciononostante è innegabile che questa mancanza di correlazione diretta fra partitura e analisi crei alcune difficoltà di giudizio e di verifica in alcune interpretazioni schenkeriane; tali difficoltà vanno prese in considerazione.

Per comodità di esemplificazione torniamo al corale bachiato. Come abbiamo visto, a livello profondo Schenker considera il brano composto senza soluzione di continuità, ma, proseguendo dal primo livello strutturale in giù, tale caratteristica scompare e viene introdotta un'interruzione. Non si sarebbe potuta attribuire quella caratteristica di continuità anche al livello medio? Inoltre Schenker ha ragione quando

³⁸ In M. Yeston, *Readings in Schenker Analyses and Other Approaches*, cit., p. 183 (es. 10.13).

sopprime nella rappresentazione a livello medio il mi \flat delle b. 1, 3, 7 e 9, che è però la nota più acuta del brano? E che dire di *quell'indugiare* così accentuato sul si \flat a b. 8, raggiunto nel basso con la più ampia sequenza scalare del pezzo, che pure scompare nel diagramma schenkeriano di livello medio? Viene data qui un'analisi alternativa che risolve tutti questi problemi ma che, per conseguenza, elimina l'interruzione (es. n. 17). Non dovrebbero essere più necessarie, a questo punto, spiegazioni verbali.

Questo grafico è schenkeriano nella maggior parte dei dettagli, ma lo sono meno alcune delle sue caratteristiche principali. La questione principale è se l'intero passaggio alle b. 8-11 può essere convincentemente considerato come un'espansione di un accordo di si \flat minore e in particolare del re \flat della voce superiore. Naturalmente la nota della «linea fondamentale», che domina «attivamente» un determinato passaggio, non può far parte di ogni accordo a livello esterno – ciò renderebbe l'analisi impossibile – ma la sua influenza dovrebbe essere percepibile in maniera velata come quel «punto di partenza consonante» di cui parlava Jonas. Il re \flat non è dunque dichiaratamente estraneo a questo passaggio impostato con i suoi re \sharp ? Sì, certo; ma allora la sua relazione dissonante con l'intero passaggio non serve a sottolineare il suo carattere «attivo» come primo allontanamento dalla nota principale? Non genera un impulso verso la risoluzione che era assente nella prima metà di questo corale? E questo impulso non è confermato dal re \flat a b. 11, che è il punto dove si raggiunge la risoluzione? Può essere dunque eliminato come se non fosse niente più di una nota adiacente, come accade nel grafico di Schenker?

Queste sono domande di carattere psicologico: ciò significa che a esse si deve rispondere decidendo che cosa si sente nella musica e non limitandosi a «vedere» la partitura. Ma l'idea stessa di decidere «che cosa sentire» è in sé problematica. Dopo tutto, io posso «sentire» le più assurde relazioni analitiche, se decido di farlo; è quindi questione di decidere che cosa si vuole sentire. Certamente *io sento* la musica come direzionata – se suonata alla rovescia appare totalmente diversa! – ma *io posso sentire* le b. 8-11 sia come prolungamento di un $\hat{4}$ che di un $\hat{3}$; posso persino alternare fra i due. Per questo è in realtà molto dubbia la pretesa che hanno gli analisti schenkeriani di giustificare in dettaglio le proprie analisi.

Es. n. 17. Analisi alternativa di *Ich bin's, Ich sollte büßen.*

The musical score is presented in two systems, each with three staves (treble, alto, and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

System 1 (Measures 1-10):

- Measures 1-10 are numbered in boxes above the staves.
- Measure 1: Treble clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat); Bass clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat).
- Measures 2-10: Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a bass line with slurs and ties.
- Measure 8: Treble clef has a melodic line with a slur and a tie. Bass clef has a bass line with a slur and a tie.
- Measure 10: Treble clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat); Bass clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat).
- Measure 11: Treble clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat); Bass clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat).
- Measure 12: Treble clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat); Bass clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat).

System 2 (Measures 11-12):

- Measures 11-12 are numbered in boxes above the staves.
- Measure 11: Treble clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat); Bass clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat).
- Measure 12: Treble clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat); Bass clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat).

Alternative Analysis (Annotations):

- Measure 1: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 2: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 3: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 4: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 5: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 6: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 7: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 8: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 9: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 10: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 11: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 12: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.

Chord Analysis (Bottom):

- Measure 1: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 2: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 3: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 4: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 5: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 6: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 7: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 8: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 9: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 10: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 11: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 12: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.

Chord Analysis (Bottom):

- Measure 1: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 2: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 3: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 4: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 5: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 6: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 7: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 8: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 9: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 10: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 11: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.
- Measure 12: Treble clef has a slur and a tie. Bass clef has a slur and a tie.

si, basandosi sul fatto che è proprio così che chi ascolta percepisce la musica. Vi sono qui due contraddizioni. Primo, se l'analisi schenkeriana spiega come normalmente la gente ascolta la musica, perché si dovrebbe apprendere una nuova metodologia di ascolto per poter realizzare un'analisi schenkeriana? (Già dalla pubblicazione dello *Structural Hearing* di Felix Salzer³⁹ si è enfaticamente molto il fatto che l'analisi schenkeriana fosse un «modo d'ascolto», un tipo di analisi che poteva essere eseguita direttamente dalla fonte musicale, una volta effettuato un allenamento sufficiente). Secondo, vi è un certo numero di difficoltà che Eugene Narmour ha rilevato e che riguardano la possibilità di percepire la struttura fondamentale. Ho detto prima che non è possibile stabilire all'inizio del brano quale sia il suono principale – o se tale suono si trovi proprio all'inizio – considerando l'inizio come un momento isolato: dipende da come la parte iniziale si relazioni al resto del brano e in particolare alla conclusione – ecco perché consiglio di lavorare partendo dal fondo. Ma gli ascoltatori non possono partire dal fondo. Non possono rispondere a questa domanda che in maniera retrospettiva; lo stesso accade anche per ciò che riguarda il registro obbligato. Per queste ragioni e, più in generale, a causa della tendenza a ignorare le ambiguità per cui un dato livello esterno potrebbe essere riferito a differenti modelli strutturali, l'analisi schenkeriana non può rappresentare una modalità credibile della normale esperienza di un ascoltatore.

Schenker però si considerava parte di una *élite* e avrebbe sicuramente replicato che ciò accadeva perché la sua valutazione della struttura musicale corrispondeva alla maniera in cui il significato intrinseco di un capolavoro (non certo di una produzione dozzinale) veniva percepito da quei pochi ascoltatori in grado di apprezzarlo: se la maggior parte della gente non è capace di ascoltare la musica in questo modo, tanto peggio per loro. Schenker infatti considerava le proprie teorie come un vaglio infallibile – la musica che non si accordava con i suoi principi era primitiva, degenerata o semplicemente cattiva – e giustificava tale posizione con il fatto che le proprie teorie sulla struttura musicale si basavano direttamente sulla psicologia e persino sulla fisiologia umana. Tanto che si potevano applicare indifferentemente alla produzione musicale di ogni epoca e luogo. È un fatto innega-

³⁹ Dover, New York 1962² (ed. originale Boni, New York 1952).

bile, però, che l'analisi schenkeriana funzioni benissimo per alcune musiche e pessimamente per altre. Funziona perfettamente con la musica del XVIII e XIX secolo, e nell'ambito di questo periodo è quanto di meglio si possa utilizzare per le forme prive di articolazioni intermedie, e la musica tedesca in generale (eccezione fatta per alcuni autori «progressivi» del XIX secolo, come Wagner); ma non si adatta per niente alle forme articolate in sezioni e alla musica francese, italiana o russa. Principalmente essa rispecchia il gusto personale di Schenker e perciò egli era assolutamente in grado di definire ciò che doveva essere esteticamente di qualche valore o non (infatti lo sviluppo delle sue teorie analitiche sembra procedere di pari passo con un certo restringimento dei suoi gusti: vi sono sei esempi tratti da compositori «progressivi» come Berlioz, Liszt e Wagner nella sua *Harmonienlehre* pubblicata nel 1906, ma nessuno di questi in *Der freie Satz* che apparve circa vent'anni dopo!). Sicuramente una conclusione estetica di questo genere è inevitabile, se si accetta la premessa che l'analisi schenkeriana si basa direttamente sui principi psicologici che governano l'ascolto musicale.

Questo tipo di concezioni, che condannano una larga porzione del repertorio musicale e che innegabilmente contengono sfumature razziste, non sono più accettabili e non hanno più alcuno spazio nell'attuale analisi schenkeriana. (Si possono trovare ancora in un'appendice all'edizione inglese di *Der freie Satz*, nei passaggi che Jonas e Oster soppressero nelle loro edizioni dei testi schenkeriani). Ma se non si vogliono accettare tali conclusioni, allora non si dovrebbero accettare nemmeno le premesse. Che è come dire che non si può continuare a ritenere che un'interpretazione schenkeriana sia in accordo con gli aspetti della biologia e della psicologia umana, mentre gli altri tipi di interpretazione non lo sono. Che dire allora? Forse che tutto si riduce a una questione di gusto: io scelgo di considerare un brano in un modo, lui in un altro, e questo è tutto. Ma persino nel caso in cui tutto si risolva in una questione di gusto, nella standardizzazione della prassi schenkeriana sussiste un valore effettivo, soprattutto se si devono paragonare tra loro analisi di lavori differenti cosicché, ad esempio, si possono individuare i tratti comuni di un intero repertorio – una procedura che trasforma l'analisi schenkeriana in un efficace strumento di analisi stilistica e storica. Una standardizzazione di que-

sto tipo può essere raggiunta solo sulla base di convenzioni stabilite, non solo riguardo all'applicazione di simboli grafici, ma anche riguardo al tipo di questioni interpretative sollevate nelle due possibili analisi di *Ich bin's*, *Ich sollte büssen*. La mia analisi è sbagliata e quella di Schenker corretta, non tanto perché la mia risulti meno evidente all'esperienza o testualmente scorretta o internamente inconsistente, ma semplicemente perché non ha un criterio standard nel trattare come parte della linea fondamentale una nota che è chiaramente dissonante in relazione al passaggio che la contiene. E ci sono molti altri postulati del sistema schenkeriano – cioè tratti che vengono presi per buoni all'atto stesso di intraprendere un'analisi alla Schenker – che mi colpiscono per il fatto che sono puramente convenzionali, piuttosto che portatori di verità necessarie, la cui contraddizione sarebbe necessariamente assurda. Perché le dissonanze strutturali non potrebbero essere prolungate nella stessa misura, anche di più delle consonanze strutturali? Perché alla triade deve essere assegnato un ruolo privilegiato rispetto a settime o none, o addirittura a funzioni dichiaratamente non-triadiche, specialmente in musiche dove tali formazioni costituiscono la sonorità prevalente? Perché la linea strutturale dovrebbe necessariamente scendere, e perché esclusivamente nell'ambito di un'ottava? Perché un brano dovrebbe essere originato da un unico aggregato tonale piuttosto che evolvere da uno all'altro? Perché si dovrebbero necessariamente applicare, nella conduzione delle parti, le regole del contrappunto rigoroso, specialmente a livello medio o profondo, dove sicuramente – contrariamente a quanto avviene a livello superficiale – non si hanno reazioni uditive di fronte a eventi quali, ad esempio, le quinte parallele? L'unica risposta certa a queste domande è, a mio parere, che in assenza di convenzioni fisse e relative aspettative, nessuno sarebbe in grado di comprendere correttamente l'analisi di un altro.

VIII

Ne consegue che non vi è alcuna ragione perché le normali convenzioni dell'analisi schenkeriana non vengano sostituite da altre, qualora ne sia evidente il vantaggio, posto che l'analista illustri sempre chiaramente quali convenzioni sta

usando o inventando – e cioè che renda evidente che cosa considera come prolungato e con che mezzi. Operare in questo modo può risultare di grande utilità in alcune musiche che rimarrebbero altrimenti un libro chiuso per l'analisi schenkeriana tradizionale. È comunque importante sottolineare che i risultati di tale analisi possono condurre a esiti del tutto differenti da quelli di un'analisi schenkeriana tradizionale, anche quando *sembrano* uguali. Non sempre ci si rende conto di questo, e perciò sarà bene dare un'occhiata a un'analisi i cui procedimenti a prima vista sembrano essere abbastanza ortodossi, ma che in realtà non lo sono affatto – e di necessità, perché si ha qui a che fare con un compositore che lo stesso Schenker considerava come «compositore superficiale» e perciò stesso intrinsecamente inanalizzabile. L'opera è il *Preludio* al *Tristano* di Wagner e l'analisi è di William Mitchell⁴⁰.

A livello di scrittura, *Tristano* è sicuramente un'opera molto più complessa dei due esempi bachiani che abbiamo preso in considerazione e ciò implica che la relazione fra le note strutturali e la superficie musicale è di gran lunga meno diretta. In opere con una scrittura da corale figurato, come nel *Preludio in do maggiore*, è possibile fare un'analisi schenkeriana più o meno sulle basi di una riduzione armonica – di conseguenza un'analisi schenkeriana è spesso descritta (sebbene, io penso, erroneamente) come un processo di riduzione armonica seguita da un conseguente riallineamento. Ma questo non può assolutamente essere il caso di scritture che sono essenzialmente contrappuntistiche, come nel *Tristano*, dove i problemi di segmentazione degli accordi e di distinzione fra note essenziali o accessorie rendono una tale riduzione armonica, nel migliore dei casi, un modello molto impoverito dall'originale. Si potrebbe anche pensare che possa essere di qualche utilità lavorare sulla riduzione pianistica; Mitchell mette espressamente in guardia contro tale procedura, precisando che il registro, che necessariamente risulta uniformato dalla trascrizione, è una guida essenziale per decidere quali siano le linee e, di conseguenza, le armonie strutturali (p. 168). Troviamo qui però una difficoltà di tipo logico, piuttosto simile a quella che abbiamo incontrato nel caso del registro obbligato. Un principio basila-

⁴⁰ «The 'Tristan' Prelude: Techniques and Structure», in *The Music Forum*, vol. 1, 1967, pp. 162-203.

re dell'analisi schenkeriana è che la linea più acuta non debba di necessità rappresentare la più alta nota strutturale e neppure che un accento in battere o dinamico stia a indicare un suono strutturale; così, un movimento essenziale della struttura fondamentale non dovrà di necessità coincidere con un'interruzione dell'articolazione superficiale della forma; infatti il risultato formale, che abbiamo discusso riguardo a *Ich bin's*, *Ich sollte büßen*, è solamente un aspetto del risultato generale delle relazioni fra struttura fondamentale e superficie musicale. Schenker insiste sul fatto che tutti questi elementi sono di secondaria importanza, a meno che non vengano interpretati alla luce della struttura fondamentale. D'altra parte Mitchell pone proprio l'osservazione del registro come determinante per individuare la struttura fondamentale; John Rothgeb, in un articolo sull'argomento, afferma che, in generale, «cambiamenti delle figurazioni in superficie di solito coincidono con eventi strutturali cruciali, cosicché, nell'eseguire o controllare un'analisi, si deve prestare la più grande attenzione a essi»⁴¹. È chiaro infatti come, nella pratica, l'analista schenkeriano presti molta attenzione a caratteristiche come il registro, la modulazione, la dinamica, il ritmo, l'orchestrazione e la struttura tematica; quasi tutta la musica tonale è così ricca di connessioni, se considerata puramente come uno schema astratto di suoni, che, non tenendo conto di tali qualità, si potrebbe trovare un qualsiasi numero di diagrammi para-schenkeriani. Il modo in cui *non* bisogna fare un'analisi schenkeriana è quello di catalogare sequenze di scale discendenti nella maniera in cui potrebbe farlo un computer; una buona analisi nasce dalla domanda – che ci poniamo – sulla natura della musica, così come viene vissuta, ed allora registro, ritmo e tutte le altre caratteristiche di superficie assumono un'influenza decisiva su come vengono percepiti gli agglomerati sonori. Per queste ragioni, nessuna valida analisi schenkeriana ignora tali fattori (sebbene ciò le venga spesso rimproverato, in particolare riguardo al ritmo⁴²); anche se, naturalmente, essa presenta il *risultato* di

⁴¹ «Design as a Key to Structure in Tonal Music», in M. Yeston, *Readings in Schenker Analyses and Other Approaches*, cit., p. 73.

⁴² L'approccio concettuale di Schenker al ritmo era il medesimo usato per la forma (e, riguardo a questo, anche per gli altri aspetti dello strato superficiale che ho menzionato) – come una forma di livello esterno, che ha senso solo se considerata in relazione al livello profondo. Comunque il suo trattamento del ritmo (*Free Composition*, cit., Parte III, cap. 4) era ancora rudimentale. Maury Yeston ha cercato di elaborarlo (*The Stratification of Musical Rhythm*, Yale University Press,

Es. n. 18. Analisi del *Preludio* del *Tristano* di Wagner.

tali accurate osservazioni, così silenziosamente condotte. Dove tali aspetti superficiali chiarifichino efficacemente la condotta strutturale delle parti, è possibile analizzare un'opera sezione per sezione, prima di procedere a una sintesi generale, e questo nonostante sia indubbio che ogni analista schenkeriano, prima di iniziare un'analisi in dettaglio, almeno tenta di dare uno sguardo globale allo sviluppo della struttura del pezzo.

Ma nel caso del *Preludio* del *Tristano* la profusione di lavoro motivico e di modulazioni è tale che ci si deve inevitabilmente accostare ai dettagli sezione per sezione, con delle aspettative relativamente fisse e usare queste come base per catalogare i dettagli che si incontrano. Non sorprende allora che il grafico su vasta scala di Mitchell del *Preludio* (es. n. 18) sia basato sulla stessa struttura fondamentale $\hat{3}-2-\hat{1}$ che ci è familiare, una volta chiarito che viene elaborata attraverso

New Haven 1976), ma l'applicazione più pratica è quella di Carl Schachter, *Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction*, in *The Music Forum*, vol. v, 1980, p. 197. Gli schenkeriani recentemente sono sempre più interessati all'intera questione di quali caratteristiche superficiali esattamente si debbano mettere in relazione alla struttura soggiacente; a questo argomento sono dedicati alcuni saggi in D. Beach (a cura di), *Aspects of Schenkerian Theory*, Yale University Press, New Haven 1983.

44 battute di movimento ascendente iniziale e l'interpolazione di armonie⁴³ sul VI e sul \flat II⁹. Suggerisco ora di confrontare questo grafico direttamente con la partitura di Wagner, senza, per il momento, fare riferimento ai grafici di ogni singola sezione, che Mitchell propone a sostegno della propria interpretazione (e che non vengono riprodotti). I cambiamenti strutturali nell'armonia che Mitchell mette in rilievo coincidono, nell'insieme, con cambiamenti nella partitura a livello di scrittura o tematici; infatti, la prima e l'ultima nota della linea fondamentale in Mitchell sono precedute entrambe dalla caratteristica figurazione #4-3 alle b. 44 e 94. Al tempo stesso, questa struttura fondamentale è curiosamente estranea all'esperienza effettiva della musica. Non si può veramente sentire l'inizio come un'introduzione (come suggerirebbe il movimento ascendente iniziale), dal momento che la sezione che inizia con il suono principale a b. 45 suona più come un episodio che come il corpo principale del brano. E ancora, mi sembra che suoni come risoluzione strutturale molto di più la b. 84 che la b. 95 (i numeri si riferiscono alla versione da concerto del *Preludio*), il che entra in contraddizione con il grafico di Mitchell. Inoltre, alcune delle note segnate da Mitchell nella linea fondamentale sono molto difficili da individuare all'interno della partitura. Il do# dell'oboe a b. 45, che è la settima di un accordo di settima secondaria, è straordinariamente insignificante, come suono principale (o dovrebbe essere letto come trasposizione d'ottava del do# basso degli archi, che, comunque, fa parte di una progressione?). Il re che Mitchell colloca in alto a b. 53 non è niente più che un'appoggiatura melodica, mentre quello posto in basso implica di nuovo una trasposizione di registro. Il do alto a b. 74 non si trova lì in realtà, ma deve essere spiegato o attraverso un'altra trasposizione di registro, o come un'anticipazione del do, che, in un grafico più dettagliato, Mitchell indica a b. 77 – dove esso fa parte della me-

⁴³ Questo propriamente definisce il grafico di Mitchell più come una formazione di livello medio che di livello profondo, in termini rigorosamente schenkeriani: in primo luogo perché le note non possono essere armonie strutturali, in secondo luogo perché una struttura fondamentale è necessariamente diatonica – dato che modulazioni di qualsiasi tipo sono viste solamente come prolungamenti di livello medio. (Questa è la radicale soluzione di Schenker al problema delle toniche proliferanti che è stato suscitato al cap. 1 in relazione all'analisi in lettere romane.) Un'ulteriore anomalia rispetto al punto di vista schenkeriano ortodosso sono le quinte parallele, appena dissimulate fra gli accordi del VI e del V.

lodia del violino e appartiene a una successione ascendente verso lab attraverso il fa.

Tali scarti fra analisi e partitura si trovano anche nelle analisi dello stesso Schenker; si possono riconoscere perché compaiono come note indicate in parentesi. Generalmente ciò significa una trasposizione di registro, ma qualche volta nel grafico viene aggiunta una nota che non esiste affatto in partitura, e viene chiamata *nota implicita*⁴⁴ – significando con ciò che essa è fortemente sottintesa da ciò che la circonda e viene in un certo senso percepita come funzionale, anche se non è presente. Naturalmente tale atteggiamento è potenzialmente molto pericoloso perché può essere usato per «giustificare» *a priori* le interpretazioni che l'analista preferisce; e se si trattasse qui di un brano classico, una discrepanza di questo tipo fra analisi e partitura segnalerebbe che l'analisi di Mitchell è cattiva – cattiva nel procedere troppo rapidamente dal livello esterno alla struttura fondamentale e nel suo fallimento nel giudicare la natura dell'esperienza musicale, di cui si è detto prima. Ma in realtà tali giudizi sono difficili da formulare a proposito del *Preludio* del *Tristano*. Veramente si percepisce alle b. 74-77 un do direttamente relazionato al re di b. 53? Non so! Posso supporre tale connessione, ma solo in maniera molto astratta; la risposta non si dà in maniera così evidente come negli esempi di Bach. Penso che questo non sia un problema specifico dell'analisi di Mitchell, ma del *Preludio* del *Tristano*. Ciò che accade qui – come in gran parte della musica «progressiva» del XIX secolo quando viene analizzata con metodi schenkeriani – è che il livello esterno e quello profondo tendono a separarsi. Nell'analisi schenkeriana classica è il livello medio quello più significativo; l'importanza analitica della struttura fondamentale serve solo a chiarificare questo livello medio; ecco perché in generale un'analisi schenkeriana molto dettagliata per il livello esterno, vaga rispetto alla struttura fondamentale e senza nessuna sostanza in mezzo, non è una buona analisi. Ma è proprio questo livello medio che scompare in Wagner.

Da una parte ci sono i pilastri piuttosto statici della struttura fondamentale di Mitchell – i blocchi accordali che egli indica con lettere romane e che in definitiva costituiscono una cornice efficace per «vedere» il *Preludio* nel suo insieme, a dispetto dell'abbondanza di dettagli; se non altro rendono

⁴⁴ *Implied note* [N.d.T.].

più facile memorizzare l'ordine in cui si succedono gli eventi e probabilmente corrispondono, in una certa misura, alla maniera in cui Wagner tracciò il piano generale. Per l'altro verso, invece, l'effetto della musica deriva proprio da tutti quei fattori che Mitchell tralascia – il colore orchestrale, i poderosi scarti di tensione, la reinterpretazione armonica del «Tristan-Akkord» al momento del *climax*⁴⁵, il costante senso di modulazione verso una meta che ogni volta muta prima di essere raggiunta. Forse è proprio questa caratteristica wagneriana delle mete armoniche continuamente eluse che spiega la difficoltà a produrre delle convincenti analisi schenkeriane di questa musica.

Invece di esserci, da ogni punto di vista, una meta armonica unificante a livello di forma, troviamo un'infinita catena di mete strettamente localizzate, ciascuna derivante dalle battute che la precedono immediatamente e, di solito, disattesa prima che possa risolversi in cadenza. Come si può pretendere di analizzare il *Preludio* sotto le vesti di un'unica triade enormemente dilatata, quando il suo inizio è di proposito così indefinito (non mi è mai successo di poterlo realmente percepire come un la minore) e quando può concludere indifferentemente in due tonalità diverse – la minore nella versione da concerto e do minore (la tonalità della *canzone del Marinaio*) nell'opera?

IX

L'analisi prettamente schenkeriana presuppone che la musica abbia una forma in quanto la singola parte acquista il proprio significato estetico dalla relazione con il tutto e in quanto la sfera principale in cui si verifica questo processo è quella del movimento tonale direzionato.

Questo è l'oggetto specifico dell'analisi schenkeriana. Debussy al contrario era interessato proprio a quelle successioni armoniche che non possiedono alcun senso di moto direzionato, come dimostra questo notissimo frammento di una sua conversazione con un musicista accademico. Debussy ha appena finito di suonare un passaggio al pianoforte.

⁴⁵ Per il *Tristan-Akkord* vedi più avanti.

GUIRAUD: È tutto molto ondeggiante.

DEBUSSY: Assolutamente no!... Non per niente ci è stato dato il contrappunto. Così, mentre le parti procedono, ci vengono incontro accordi splendidi⁴⁶.

Perciò, quando l'analisi schenkeriana o semi-schenkeriana viene applicata alla musica di Debussy, il risultato non dà la dimostrazione di una coerenza organica attraverso un moto direzionato. Può giungere, invece, a uno di questi due risultati, o a entrambi. Il primo è che siano individuabili piccoli frammenti di una coerente condotta delle parti forniti di una meta armonica temporanea; ma questa non entra a far parte della macro-struttura. In questo caso, quindi, troviamo un movimento direzionato, ma senza coerenza organica; è opportuno anche ricordare che questo si trova in contrasto con i principi dell'analisi schenkeriana classica solamente per una questione di dimensioni – teoricamente l'analisi schenkeriana non tratta le relazioni che sussistono fra movimenti di un'opera in più movimenti e persino le differenti sezioni di un singolo movimento possono essere analizzate talvolta come altrettanti «brani» subordinati. Il secondo risultato che si può verificare nell'analizzare la musica di Debussy è il contrario del caso precedente. Si possono trovare talvolta, ma non sempre, linee abbastanza ben definite, collocate in registri pure ben definiti che persistono per ampie zone o addirittura per l'intera durata della composizione, e che in qualche modo contribuiscono a darle una certa coerenza; esse non sono però direzionate. Possono essere statiche, o disporsi intorno a un centro fisso, oppure persino ascendere o discendere con una certa evidenza, tuttavia non si percepisce mai l'intenzione risolutiva di un suono nei confronti di un altro, e tanto meno quella di una meta armonica sulla lunga distanza. A esemplificazione di ciò, l'es. n. 19 mostra l'analisi della *Danse de Puck* dal «Primo Libro» del *Preludi*.

Il livello esterno di quest'analisi corrisponde abbastanza correttamente ai tratti secondari espressi dalla musica. Io non penso che sia semplicemente la selezione arbitraria dei suoni a produrre quegli schemi preconcepiuti che qualsiasi analisi semi-schenkeriana di una musica del xx secolo rischia così facilmente di attuare. Se questo è vero, non potremmo allora considerare questo brano come ci viene indicato nel dia-

⁴⁶ E. Lockspeiser, *Debussy: His Life and His Mind*, vol. 1, Cambridge University Press, London 1962, p. 20 (1975); trad. it. Rusconi, Milano 1983.

Es. n. 19

Basso

5 16 30 53 60 63 69 77 87 92

2 V — I

gramma della struttura profonda, e cioè come il prolungamento triadico di una struttura fondamentale non triadica – nel caso specifico, di una struttura esatonale? Certamente questa è una possibilità *logica* e c'è stato un certo numero di tentativi per dimostrare come gli ambiti dell'analisi schenkeriana potevano essere estesi, considerando passibili di prolungamento anche formazioni non triadiche. In un articolo dal titolo *Towards a new concept of tonality*, Roy Travis, ad esempio, definisce la tonalità indipendentemente dalla triade. «La musica è tonale – afferma – quando il suo movimento dispiega attraverso il tempo un particolare suono o intervallo o accordo»⁴⁷; così, per esempio, egli suggerisce che le sei battute d'inizio della *Sagra della Primavera*, nelle quali fagotto e clarinetto iniziano su un accordo non triadico e discendono in vari passaggi, finché non raggiungono il medesimo accordo un'ottava più in basso, dovrebbero essere considerate come un «prolungamento» di quell'accordo (proprio nello stesso modo in cui le prime diciannove battute del *Pre-*

⁴⁷ *Journal of Music Theory*, III, 1959, p. 261. Una tradizionale confutazione a Oster, basata sull'usuale argomentazione schenkeriana della seguente «triade presente in natura», apparve nel saggio dell'anno seguente (p. 85 e sgg.). Per una trattazione generale dell'intero argomento, vedi J. Baker, «Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music» in D. Beach (a cura di), *Aspects of Schenkerian Theory*, cit.; per un esempio particolarmente riuscito dell'applicazione di tecniche analitiche di derivazione strettamente schenkeriana alla musica del xx sec. vedi l'analisi di E.T. Cone delle *Symphonies of Wind Instruments* di Stravinsky («Stravinsky: the progress of a method», in B. Boretz, E.T. Cone (a cura di), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, Norton, New York 1972, pp. 155-64).

ludio in do maggiore rappresentano il prolungamento della triade iniziale). Ma questa interpretazione è veramente attendibile? La domanda importante non è se essa abbia giustificazione logica, bensì *psicologica*: il che equivale a chiedersi se si prende coscienza di questo movimento come armonicamente direzionato, nel senso in cui lo intende Travis.

Personalmente non penso che sia possibile; mi sembra che questo passaggio non possa essere interpretato schenkerianamente come un prolungamento, ma piuttosto sia assimilabile a quelle linee cromatiche discendenti che si possono trovare nelle parti interne o al basso nella musica di compositori come Berlioz, Čajkovskij e Delius – note che non hanno nulla a che fare con una direzionalità armonica su vasta scala, ma che piuttosto rinsaldano l'insieme della struttura e aggiungono colore a quella che abitualmente è una cornice armonica piuttosto statica. Non vengono percepite come prolungamento di accordi; piuttosto, gli accordi si raggruppano intorno a esse, come panni stesi alla corda del bucato. Le linee congiunte della *Danse de Puck*, proprio perché collocate un po' più in profondità, al di sotto della superficie musicale, adempiono esattamente alla medesima funzione. Non vengono percepite come interazioni contrappuntistiche che creano un senso di estensione o direzionalità cadenzale e, di conseguenza, non contribuiscono a creare la forma – perlomeno non nel senso in cui la considerava Schenker.

I

Che cosa significa «approccio psicologico»?

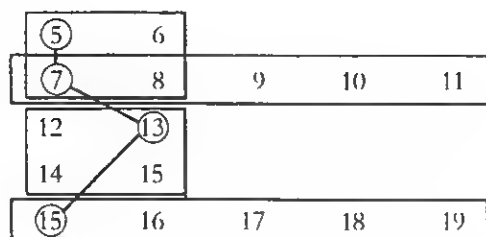
L'approccio di Schenker all'analisi era «psicologico» nel senso che egli era interessato al modo in cui i suoni musicali vengono percepiti, piuttosto che al suono in sé; così che egli interpreta un accordo di do maggiore in modi differenti a seconda del contesto e, di conseguenza, anche la percezione dell'accordo varia relativamente al contesto. Tuttavia il termine «psicologico», in questo caso, viene adoperato in maniera abbastanza generica. In realtà si potrebbe definire meglio buona parte del pensiero schenkeriano come «fenomenologia», e forse vale la pena di cercare di chiarire quale sia la differenza, dal momento che vengono presi in considerazione due punti di vista completamente diversi. Schenker riteneva che il fondamento essenziale dell'esperienza musicale fosse quello del movimento direzionato verso una meta, e che, a livello profondo, quasi tutta la musica avesse più o meno la stessa struttura. Non gli capita certo di dire: questa è la maniera in cui si articolava la musica composta in Europa fra il 1750 e il 1900. Piuttosto tende a esprimersi così: questa è la musica, considerata come una categoria dell'esperienza umana. Ora, il termine «fenomenologia» si riferisce proprio allo studio delle qualità essenziali dell'esperienza umana. Studiare un'esperienza dal punto di vista fenomenologico significa: ottenere un'immediata percezione della stessa, eliminando tutto ciò che è inessenziale – fattori, cioè, puramente convenzionali, eventi contingenti, ecc. Questo procedimento è conosciuto come «riduzione fenomenologica» e presenta alcune affinità con il modo in cui Schenker cercava di rivelare la struttura fondamentale della musica, togliendo tutti quegli elementi inessenziali che definiva «forme» di

superficie. Tuttavia, fenomenologi della musica come Thomas Clifton hanno attaccato Schenker con l'accusa di non eseguire tale operazione nel modo corretto. Il modo in cui Schenker concepisce elementi come la «struttura profonda» o il «prolungamento» appare loro legato a un particolare ambito storico e geografico, e cioè alla tonalità. Schenker sarebbe dunque stato assurdamente sciovinista, dato che considerava la musica tonale come l'unica vera musica. Invece avrebbe dovuto portare il processo di riduzione un gradino più in su, in maniera da arrivare a una concezione più estesa dei termini «livello profondo» e «prolungamento», affinché potessero venire applicati a tutti i tipi di musica. Invece, se fosse stato sviluppato un concetto di prolungamento strettamente fenomenologico, che cioè riguardi soltanto il prolungamento quale appare nell'esperienza, non vi sarebbe stata alcuna ragione per usare tale terminologia solo per la musica. Nel suo libro *Music as Heard: a Study in Applied Phenomenology*¹, Clifton illustra l'espansione delle armonie nel *Preludio in do maggiore* di Bach. Prosegue inoltre: «il 'prolungamento' non è necessariamente una tecnica specificamente musicale. Si connota anche attraverso il mantenimento di un singolo colore, o attraverso il perdurare di una singola qualità o affetto, indipendentemente dal suo apparire in un *medium* particolare» (p. 176). Analogamente, spazio e tempo sono dimensioni essenziali dell'esperienza umana, egualmente presenti in musica, danza, pittura, ecc. Quindi nelle sue analisi musicali Clifton cerca di dimostrare come il brano in questione si rapporti alle dimensioni spazio-temporali. Ad esempio, discute il concetto di spazialità nel *Preludio in do maggiore* mostrando come la musica venga esperita in termini di superficie e di rilievo. Si presuppone che vi sia un certo numero di moduli di unità strutturali all'interno del *Preludio* che servono a collegare fra loro passaggi anche distanti, creando qui il senso di punti alti e punti bassi, che costituiscono il rilievo. L'esempio n. 20 mostra alcuni di questi moduli unità.

Le cifre si riferiscono ai numeri delle battute e le cornici indicano che le battute all'interno di una stessa cornice vengono in qualche modo percepite in maniera unitaria. Le b. 5-8 e 12-15 sono costituite rispettivamente di sequenze di due battute (è per questo che vengono disposte in uno schema a due a due). Le b. 7-11 e 15-19 non possiedono tale orga-

¹ Yale University Press, New Haven 1983.

Es. n. 20. Thomas Clifton, analisi del *Preludio in do maggiore* di Bach, b. 5-19.



nizzazione interna (ed ecco perché vengono mostrate linearmente), ma sono legate una all'altra in sequenza. Questa struttura viene intersecata da un altro schema, indicato dalle cifre cerchiare e collegate una all'altra (b. 5, 7, 13 e 15): l'elemento unificante è che qui tutti sono accordi di terza e sesta. Clifton evidenzia come «la presenza di questi moduli-unità tende a 'far respirare' la superficie, a creare, cioè, un macro-ritmo costituito da arsi e tesi, un tipo di movimento che si basa, per creare rilievo, su un livello diverso da quello della diminuzione» (p. 177).

Analisi di questo tipo mettono sicuramente a disagio l'analista musicale «professionista»; ciò che viene individuato sembra terribilmente scontato e anche raggiunto faticosamente e pretenziosamente, a confronto con la precisione e l'economia di mezzi di un'analisi schenkeriana. Questo si verifica non tanto perché i fenomenologi analizzano «male» la musica (sebbene anche questo possa naturalmente accadere), ma piuttosto perché la analizzano con uno scopo diverso. I fenomenologi usano il singolo brano musicale come mezzo per scoprire proprietà generali dell'esperienza musicale *per sé*². E invece, l'analista musicale esplora la musica con l'intento di scoprire qualcosa di più riguardo al singolo brano in questione. Egli valuta le teorie generali sulla natura dell'esperienza musicale solo nella misura in cui queste lo aiutano a scoprire i singoli pezzi. Se tengo Schenker in grande considerazione, non è in virtù della sua concezione della struttura fondamentale come base irriducibile dell'esperienza musicale – la componente, cioè, fenomenologica del suo pensiero. Piuttosto è per quel particolare approfondimento

² Comunque, per un'applicazione più pratica delle tecniche fenomenologiche (sul *Poème Electronique* di Varèse), vedi L. Ferrara, «Phenomenology as a Tool for Musical Analysis», *Musical Quarterly*, LXX, 1984, pp. 355-373.

che, in certi casi, tale prospettiva permette; è perfettamente coerente parlare allora quest'analisi come psicologica, per il fatto che cerca di isolare i fattori specifici che determinano le risposte all'evento musicale da parte degli uditori, in un determinato contesto. D'altra parte sarebbe poco probabile che uno psicologo riconoscesse facilmente un'analisi schenkeriana come «psicologica». La ragione sta ancora nel fatto che nei termini in cui Schenker spiega la percezione musicale, i principi psicologici sono tutti mescolati in maniera piuttosto disordinata ad ambiti stilistici particolari e persino alla notazione della musica tonale. Gli analisti che hanno basato il loro lavoro su espliciti principi psicologici – di solito, tratti dalla psicologia della *Gestalt* o da Freud – lo hanno fatto con l'intento di distinguere le funzioni psicologiche dalla realizzazione stilistica, nella speranza che ciò servisse a un affinamento dell'interpretazione analitica schenkeriana e all'estensione dell'ambito degli stili musicali che si possono prendere in considerazione. Dei due approcci psicologici all'analisi che verranno discussi in questo capitolo, quello di Leonard Meyer si presenta «naturalmente» più affine all'analisi schenkeriana e perciò, considerandolo per primo, sarà più evidente il modo in cui un approccio psicologico può contribuire all'analisi musicale.

II

Leonard Meyer

Meyer considera la musica principalmente come struttura modulare. Con questo non intendo dire che egli trascura gli aspetti semantici ed emotivi della musica – il suo primo libro infatti si intitolava *Emotion and Meaning in music*³, e sebbene esso privilegi più l'aspetto teoretico di quello analitico, fornisce egualmente i principi base su cui si fonda tutta la sua analisi. Meyer si rifaceva a svariate teorie psicologiche in voga negli anni Cinquanta – epoca della stesura del libro – che spiegano l'aspetto emozionale come risultato di una frustrazione delle aspettative – o, come dicono gli psicologi, come l'inibizione di una tendenza a reagire. Pertanto, da tali presupposti, Meyer cercò di spiegare le emozioni suscitate dalla musica analizzando proprio quello che un ascoltatore si aspet-

³ University of Chicago Press, Chicago 1956.

ta che accada in un determinato momento, paragonandolo poi a quello che in realtà si verifica. Egli considerava queste aspettative determinate da due fattori. Il primo di questi è una serie di «norme» per mezzo delle quali un ascoltatore competente – come sottolinea Meyer – interpreta ciò che ascolta; questo corrisponde più o meno alla conoscenza di un linguaggio, nella misura in cui un ascoltatore che non ha dimestichezza con un determinato stile semplicemente non capirà la musica, perché non saprà che cosa deve aspettarsi (o perlomeno questo è ciò che Meyer crede). Il secondo è l'insieme di strutture costruite dalla musica, una volta sia stata interpretata secondo tali norme. Per esempio, nella musica tonale si considera chiusa una successione che inizia e termina sulla tonica; ciò significa che l'ascoltatore non si aspetta che un tale schema continui (posto che, naturalmente, abbia dimestichezza con lo stile tonale). D'altra parte una successione che non conclude sulla tonica è aperta: ciò implica un qualche tipo di continuazione. Nei suoi scritti più recenti, Meyer si è orientato più verso ciò che la musica «implica», piuttosto che verso ciò che l'ascoltatore «si aspetta», sebbene in entrambi i casi venga poi sottolineata la medesima caratteristica: il modo, cioè, in cui un ascoltatore competente risponde allo stimolo musicale.

Mentre in Schenker le categorie di «prolungamento», «movimento direzionato», ecc. erano legate alla tonalità – venivano cioè espresse nei termini di un particolare stile storico –, categorie come «apertura» e «chiusura» non sono legate a uno stile determinato. Assumono forme differenti in stili differenti, mentre l'implicazione di fondo rimane la stessa: che la musica, in qualche modo, continuerà o cesserà. In virtù di ciò, almeno in via teorica, un metodo analitico basato su principi psicologici generali – che comprendono termini come apertura e chiusura – potrà essere applicato a ogni genere di musica. Tuttavia questo presuppone una perfetta comprensione di quelle norme particolari, per mezzo delle quali questi principi generali si realizzano in uno stile specifico. Meyer usa il termine «analisi stilistica» per indicare lo studio di tali norme e si rammarica costantemente della nostra incapacità di comprenderle. Solo quando ne sappiamo di più circa queste norme stilistiche, dice Meyer, siamo veramente in grado di spiegare in termini tecnici il contenuto emotivo di un determinato brano musicale. Ciò comporta

Es. n. 21. Due analisi di *Das Wandern* di Schubert.

due conseguenze fondamentali nell'analisi proposta da Meyer. La prima è che, invece di considerare la totalità del contenuto emotivo della musica, Meyer si costringe più o meno nell'ambito di esperienza dell'unità e della coerenza in musica: egli si domanda il motivo per cui le varie parti di un brano si leghino una dall'altra in un insieme coerente. La seconda conseguenza è che egli limita il proprio ambito alla musica tonale, motivandolo con il fatto che così si è in grado di ottenere una comprensione, se non sistematica, perlomeno estensiva delle sue norme stilistiche: per esempio, come fa notare, «si riscontrano analogie coerenti che determinano quali successioni risultino fortemente determinanti e quali no, quali triadi siano relativamente stabili e quali meno, e così via»⁴. Ambedue queste limitazioni rendono in pra-

⁴ *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley 1973, p. 27 (trad. it. parziale «Le implicazioni della melodia tonale», in L. Marconi, G. Stefani, *Il segno in musica*, cit., pp. 187-195).

1. 2. 3. 4. 5.

9 10 11 12 13 14 15 16

VI (V — I) V (V — I) I

tica l'analisi di Meyer facilmente paragonabile a quella schenkeriana, di modo che sarà utile considerare un paio di sue analisi in stretta relazione con quelle di Schenker, per stabilire in che cosa veramente consista la differenza.

L'es. n. 21 mostra la partitura semplificata di *Das Wandern* (dal ciclo liederistico *Die schöne Müllerin* di Schubert) insieme a due analisi di questo brano. Vi sono alcune ovvie somiglianze fra l'analisi di Meyer (indicata in alto) e quella di Schenker⁵. Ciascuna consiste in una riduzione che usa la notazione musicale ed è incolonnata rispetto all'originale in modo da mostrare quali note abbiano rilevanza strutturale. Entrambe usano il tratto di congiunzione per unificare in una figura le note strutturali. Questi tratti hanno però significati leggermente diversi. Quando il grafico schenkeriano usa il tratto per legare re, do, e si \flat , significa che queste note costituiscono un unico movimento strutturale. Quando Meyer lega mi \flat , re, do e si \flat in rela-

⁵ L'analisi di Meyer unisce gli es. 79 e 81 di *Explaining Music*, con qualche piccola correzione e aggiunta.

zione alle b. 1-3, attribuisce a quei suoni il medesimo valore, più qualcosa d'altro. Il tratto di Meyer è diviso in due metà, con delle frecce che segnalano la frattura. Ciò significa che le prime due note (mi^b e re) agiscono come un'unità che implica le due note seguenti (do e si^b) come una continuazione. Perché questo? Perché uno dei principi generali dell'implicazione è che «i moduli tendono a essere continuati finché divengono quanto più completi e stabili possibile» (p. 130). E perché si applica qui questo principio? Innanzitutto per il fatto che il mi^b e il re iniziano un movimento scalare discendente. In secondo luogo, e più specificatamente, in quanto il mi^b è preceduto da un la e questo salto causa quello che Meyer definisce *movimento di riempimento dei vuoti*⁶. Il principio di questo movimento è che «un intervallo disgiunto può essere recepito come una specie di incompletezza – un'interruzione – che implica che la nota o le note saltate si presenteranno in ciò che segue» (p. 144). Questo è ciò che si intende con la parola «gap» nella riduzione di Meyer. Il salto in questione (la-mi^b) è di un genere particolarmente implicativo, per la natura instabile dell'intervallo di quinta diminuita, nell'ambito del sistema tonale: il risultato di tutto questo è che la successione la-mi^b-re funziona come ciò che Meyer chiama *evento generativo*, dato che implica prepotentemente il do-si^b come continuazione.

Ma perché solo do-si^b? Perché non fare continuare il movimento attraverso il la e oltre? Questo è un problema di norma stilistica; essendo la tonica, il si^b è una nota stabile e in quanto tale può essere considerata la meta logica, o psicologica, del modulo.

Es. n. 22



Lo schema che stiamo analizzando non è naturalmente realizzato così alla lettera nella musica; è stato prolungato mediante alcune manipolazioni di superficie, in un modo perfettamente mutuato dall'analisi schenkeriana. In questo esempio il movimento implicato seguiva direttamente il processo generativo, mentre altre volte non accade proprio così. Nel

⁶ *Gap-fill motion* [N.d.T.].

gruppo indicato con «3» nel grafico di Meyer, il movimento implicato è dilazionato. Questo è un altro esempio di movimento di riempimento, dal momento che il fa-si^b-la di b.1 implica anche il sol-fa delle b. 10-12; in questo modo esso racchiude effettivamente l'intera struttura mi^b-re-do-si^b di cui si stava parlando. Meyer indica con il numero «2» una figura che interseca quella appena trattata. Questo è un altro caso in cui il movimento implicato viene dilazionato, ma questa volta la natura dell'implicazione è differente. È un po' più complicato di quello che abbiamo trattato finora, perché non implica propriamente uno schema di altezze, ma piuttosto la relazione fra quest'ultimo e gli schemi ritmici. I simboli sotto la musica rappresentano l'analisi compiuta da Meyer sul ritmo, ma per ora non entreremo nel merito di questo aspetto. Tutto ciò che adesso importa è che Meyer vede una contraddizione fra ciò che implicano le altezze e ciò che implica il ritmo alle b. 1-4. Il ritmo implica qualcosa di simile a quanto indicato nell'es. n. 22; viene cioè isolata una figura chiusa che termina a b. 2 e che presuppone un conseguente in qualche modo contrastante. D'altro canto le altezze ritardano la chiusura (la conclusione, cioè, sulla tonica) fino alla terza battuta; il risultato di questa discrepanza fra le altezze e il ritmo si rileva nello strano vuoto di b. 4. Dunque, nell'ottica di Meyer, questa discrepanza dà origine a una tensione che richiede di essere risolta; essa dà luogo a un processo generativo che implica «una schematizzazione in cui il movimento da mi^b a si^b si dia senza flessioni o interruzioni» (p. 155); e, come mostrano le frecce, questo è propriamente ciò che accade alle b. 13-14. La conclusione del *Lied* funziona, poi, come risoluzione di livello superiore, e questo è uno dei motivi per cui essa appare così soddisfacente; altri buoni motivi indicati da Meyer riguardano il modo in cui la frase finale ricapitola il movimento melodico delle prime tre battute; inoltre, le ripetizioni in eco nelle ultime due battute agiscono come «segnale di rilassamento e quindi di chiusura» (p. 155) e corrispondono alla ripetizione dell'inizio alle b. 5-8.

Il tipo di spiegazione che Meyer fornisce è molto simile a quella data dall'analisi schenkeriana. In entrambi i casi, l'analisi spiega perché è conforme alla natura della musica terminare proprio come e dove viene indicato, e in entrambi i casi lo fa superando i differenti livelli strutturali in cui si pre-

sentano figure significative. Ora possiamo fare un paragone diretto fra l'analisi di Meyer e quella di Schenker (es. n. 21). Alcune caratteristiche sono comuni a entrambe le riduzioni, ad esempio il modo in cui le b. 13-14 ricapitolano lo schema delle altezze nelle prime tre battute.

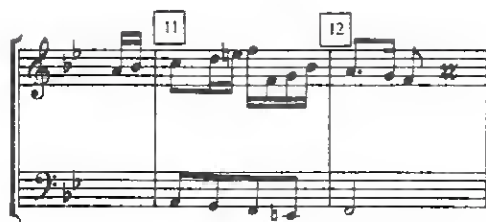
Alcuni dei tratti sottolineati da Meyer scompaiono nell'analisi di Schenker: ad esempio la figura *si^b-la-sol-fa* che Meyer indica con il numero «3» e la tensione fra altezze e ritmo alle b. 1-4. D'altra parte, lo schema schenkeriano induce ad alcuni approfondimenti che non si rivelano dall'analisi di Meyer.

Il più importante di questi riguarda la linea fondamentale $\hat{3}$, $\hat{2}$, $\hat{1}$, che viene riflessa in superficie alle b. 2-3 e 13-14. Le note della linea fondamentale appaiono nel diagramma di Meyer come note importanti, sebbene il movimento dal re sia indicato a partire dalla b. 9 piuttosto che da b. 2 (Meyer non relaziona in alcun modo i re di queste due battute, il che è un peccato perché, così facendo, si metterebbe in rilievo la qualità statica delle prime otto battute in rapporto al contenuto dinamico della nona).

Il diagramma di Meyer non spiega però *perché* queste note siano importanti – ad esempio perché il do che importa sia quello a b. 11 e non quello a b. 14 (che Schubert ha invece marcato con un accento). È possibile ipotizzare in che modo Meyer voglia giustificare questa scelta: sarebbe infatti possibile argomentare che la sequenza delle battute tra 9 e 12, dove il re e il do sono entrambi sostenuti da triadi, indica che queste note sono della stessa importanza. A questo punto, però, è facile simulare una versione alternativa del testo musicale che non contenga la progressione, ma in cui il do a b. 11 giochi ancora un decisivo ruolo strutturale (es. n. 23). A questo punto cosa potrebbe obiettare Meyer? Non saprei proprio! L'analisi schenkeriana, invece, fornisce una risposta valida a tutt'e due le situazioni. Questa consiste nel fatto che il do a b. 11 è retto da un'armonia strutturale sul V grado che conduce direttamente alla tonica; per questa ragione un'analisi schenkeriana che mostrasse come strutturale il $\hat{2}$ a b. 14 sarebbe semplicemente scorretta.

Sinora abbiamo però trascurato un aspetto importante nell'analisi di Meyer e assente nell'analisi di Schenker, capace di illuminare a fondo alcuni dettagli. Si tratta del rit-

Es. n. 23



indicata con «5», l'intero brano costituisce un singolo gruppo (un giambo); nella microforma, indicata con «1», i gruppi variano dalla durata di mezza battuta a poco più di una battuta. Che cosa determina il grado di brevità dei gruppi nella microforma? Perché i gruppi più estesi a questo livello non vengono ulteriormente suddivisi? La spiegazione sta nel fatto che con il livello «1» (o «livello ritmico primario») Meyer indica il livello più basso entro cui la musica si suddivide in una serie continua di gruppi ritmici; alcuni di questi gruppi possono essere ulteriormente suddivisi, altri no, altrimenti il risultato non sarebbe una serie continua di gruppi. Alle volte risulta utile suddividere la linea musicale al di sotto del livello ritmico primario; in questo caso, per far riferimento a questi livelli ritmici così frammentari, Meyer adopera le lettere i, ii, ecc. (un esempio di ciò si può vedere all'inizio dell'es. n. 25).

L'intero sistema si basa dunque sul gruppo ritmico; e il gruppo ritmico si basa, a sua volta, sulla distinzione fra battere e levare. Per fare un'analisi ritmica si devono dapprima determinare dove sono gli accenti in battere, e poi decidere come gli accenti in levare sono ad essi associati in modo da formare i gruppi ai livelli successivi. Ma cosa distingue, in realtà, un battere da un levare? Un accento, risponde Meyer. E che cos'è un accento? È un «concetto basilare, assiomatico, che si comprende a livello di esperienza, ma resta indefinito in termini di causalità» (*The Rhythmic Structure of Music*, p. 7). Questa definizione che appare evasiva, in realtà non lo è. Meyer sostiene che, a differenza di una sottolineatura dinamica (che significa semplicemente un incremento del volume), un accento ritmico ha un significato psicologico. Un impulso accentato è quello che «in qualche modo viene sottolineato dalla consapevolezza» (p. 8), ed esistono svariate maniere in cui un particolare impulso può essere a essa ricondotto. Una è costituita dall'accento dinamico. Un'altra dalla durata (in particolare ai livelli più alti). E questi non sono gli unici fattori. Se il *Preludio in do maggiore* di Bach viene suonato interamente allo stesso tempo e con le stesse dinamiche, e anche se nessuna nota è tenuta più lunga delle altre, si rileverà comunque che i singoli suoni si raggruppano secondo accenti in battere e in levare; questi ultimi devono quindi essere determinati da fattori come l'armonia o le ripetizioni. Infatti, dal punto di vista dell'accentazione ritmi-

ca, tutti gli aspetti della struttura musicale possono essere significativi. È importante tenere presente che quando Meyer analizza il ritmo non considera semplicemente un aspetto della musica, ignorando gli altri. Al contrario, usa l'accentazione ritmica come un mezzo per chiarire e quantificare la sua relazione con il risultato musicale complessivo. Dal suo punto di vista gli «effetti di melodia, armonia e forma possono venire tutti ricondotti all'influenza unificante dell'analisi ritmica» (p. 153). È bene ricordare che abbiamo già incontrato una situazione analoga, esaminata però dal polo opposto: nel capitolo precedente si diceva che un'analisi schenkeriana non ignora il ritmo, ma si esprime riguardo a esso in termini di altezze. L'analisi di Schenker del *Preludio in do maggiore* è, implicitamente, un'analisi ritmica, perché mostra in che maniera emergono gli accenti ai vari livelli strutturali. Meyer, al contrario, analizza il ritmo esplicitamente.

A questo punto ritorniamo a *Das Wandern* e vediamo quali criteri Meyer adotti per decidere dove cadono gli accenti e in che modo siano riuniti in gruppi. Al livello 1, il primo accento si trova all'inizio della b. 1. Perché? A causa del metro; si noti infatti che al livello 1 il primo e il terzo impulso sono quasi sempre accentati (il primo sempre, il terzo talvolta, il secondo e il quarto mai). Ma come può il metro essere stabilito già all'inizio del pezzo? La risposta sta nel fatto che non si tratta qui dell'inizio del pezzo, in quanto esistono quattro battute di introduzione pianistica che Meyer omette. Queste quattro battute sono più che sufficienti a determinare lo schema metrico e, dove non agiscono elementi quali l'armonia, la melodia e la ripetizione, là l'accento ritmico tenderà a coincidere con il metro. Se, allora, è il metro a determinare l'accentazione ritmica al primo livello del fa, la, e re alle b. 1-2, che cosa ne determina il raggruppamento? Qui la risposta è: la struttura melodica. La vicinanza di altezza accomuna il si_b al la e li separa da ciò che segue e precede. Questo spiega anche l'associazione fra il mi_b e il re. Ma perché queste due note sono indicate come parti di un anfibracco che dura quattro battute e non come un giambo di due battute, come il si_b-la? Perché il re è prolungato per mezzo di un arpeggio di tonica completato dal fa; tutte le quattro battute sono fuse in un singolo impulso ritmico. Si può immaginare quanto poco musicale sarebbe respirare prima del fa o dargli un accento dinamico! Qui, dunque, lo schema

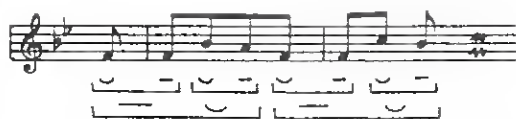
melodico ha la precedenza sul metro.

Consideriamo adesso il secondo livello ritmico. L'analisi del primo livello comporta alcune conseguenze obbligatorie per il secondo. Ogni gruppo al primo livello corrisponde a un impulso nel secondo e questo significa che ogni gruppo al secondo livello deve iniziare o finire in coincidenza con qualche gruppo al primo livello e non intersecarsi con esso⁸. Oltre a questa non vi sono regole rigide per derivare un livello da quello contiguo. Per il secondo e per i livelli successivi si adottano gli stessi criteri usati per determinare gli accenti e i gruppi a livello primario. Ciononostante, osservando la prima battuta al secondo livello ritmico, troviamo qualcosa di nuovo: il simbolo $\overline{\cup}$. Meyer vuole indicare con questo segno una battuta che a prima vista sembra accentata, ma che, in seguito, si rivela come non accentata (il simbolo per l'inverso, è più raro, è \cup)⁹. Per comprendere meglio il discorso di Meyer, supponiamo che il *Lied* inizi come nell'es. n. 24. Questo è uno schema ritmico più semplice di quello scritto da Schubert e, nelle prime due battute, al secondo livello ritmico viene a sostituirsi un giambo. Orbene, è un principio della psicologia della *Gestalt* (che è la fonte principale dei principi psicologici in Meyer) che il cervello tenda a interpretare i fenomeni nella maniera più semplice possibile; Meyer pensa che proprio il semplice schema giambico dell'es. n. 24 sia quello che l'ascoltatore si aspetta di udire all'inizio del *Lied* schubertiano. In realtà, però, la melodia continua fino al mi-b-re, con il risultato che si viene a creare un gruppo più complesso, con il re come momento tético: questo è il motivo per cui la battuta iniziale si rivela, alla fine, come priva di accento. Ma da cosa si deduce il fatto che il re è accentato al secondo livello ritmico? Naturalmente avviene proprio così. Meyer ha ragione. Ma non spiega perché. Invece l'analisi schenkeriana lo fa. Il re è la nota principale, l'inizio del movimento strutturale nel brano; dunque esso è, naturalmente, «marcato per coscienza» mentre la battuta precedente (che costituisce un prolungamento anticipato) funge da levare.

⁸ L'unica eccezione si ha quando, come talvolta accade, ci sono gruppi sovrapposti sfalsati uno contro l'altro in un livello ritmico (cfr. es. n. 25). Dove ciò si verifica, o uno dei gruppi non è strutturale – non riveste alcun ruolo nell'organizzazione di livello più alto – o anche la musica è ambigua.

⁹ Per un elenco completo dei simboli usati nell'analisi ritmica di Meyer, vedi *The Rhythmic Structure of Music*, cit., p. 204.

Es. n. 24

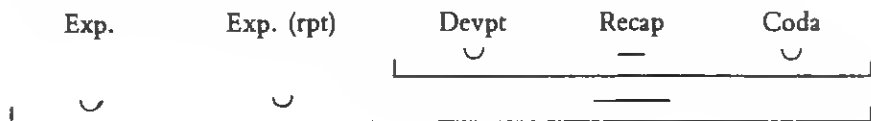


Procediamo con l'indagine del secondo livello ritmico. La linea tratteggiata alle b. 3-4 si riferisce a quel vuoto particolare che le caratterizza, già menzionato in precedenza; queste battute, specifica Meyer, vengono percepite ma «non eseguite» (p. 204) e ci si spiega dunque perché egli metta gli accenti in levare fra parentesi. Le b. 9-10 e le b. 11-12, che costituiscono una progressione, vengono da Meyer indicate come trochei. Perché trochei piuttosto che giambi? Probabilmente il motivo è che, a livello ritmico primario, il primo gruppo, che corrisponde alla prima battuta del secondo livello, dura più del secondo; e, come ho già detto, quando gli altri elementi sono uguali, la durata tende a creare accenti¹⁰. Ma in questo caso altri elementi non si equivalgono. La struttura armonica implica dei giambi; dato che, a questo punto, tutte le armonie fanno parte del circolo delle quinte, la loro distribuzione è tale che esse si comportano come VI, prima del VI (b. 9-10) e poi del V (b. 11-12). E, proseguendo ancora al secondo livello ritmico, perché incontriamo ancora trochei piuttosto che giambi alle b. 13-16? Il peso di ogni singola frase non cade sulla tonica piuttosto che sulla dominante? Quando non ci si trova d'accordo con un'analisi schenkeriana si può, di solito, riuscire a capire quello che l'analista vuol dire osservando l'interpretazione che egli dà dei livelli adiacenti; e, più spesso di quanto potrebbe sembrare, compiuta questa operazione ci si trova, nonostante tutto, d'accordo con lui. Questo però non è possibile con le analisi ritmiche di Meyer. La correlazione fra i livelli ritmici non è di per sé significativa. Sia il primo che il terzo livello ritmico di Meyer alle b. 9-16 sarebbero compatibili con un secon-

¹⁰ Non so se quest'interpretazione è corretta. Per due ragioni: primo, ho aggiunto un livello primario alla b. 9-12, anche se Meyer non lo fa; secondo, c'è un errore nella notazione del secondo e più alto livello nel suo es. n. 81, in cui i gruppi sono fatti iniziare dalla stanghetta di battuta. Questo contraddice sia il senso della musica, che la stessa analisi di Meyer dell'es. n. 79, così l'ho corretto in relazione a ciò che io penso che qui si percepisca.

do livello ritmico costituito di giambi invece che di trochei. Questo significa perciò che il metodo di Meyer per analizzare il ritmo non risulta altrettanto soddisfacente come mezzo per *spiegare* la musica. Ciononostante è del tutto soddisfacente come mezzo per *osservare* la musica e per registrare quanto osservato. Cercare di trarre le proprie conclusioni su un brano musicale usando la simbologia di Meyer implica il fatto di chiedersi costantemente «dove sento gli accenti in battere e in relazione a cosa?»; questo è un modo eccellente per chiarirsi un passaggio difficile. Una volta, poi, che si è capito che cosa si sta cercando di analizzare, può risultare molto utile usare un'altra tecnica – ad esempio quella schenkeriana – per giustificare il proprio discorso.

Tuttavia mi sembra che l'analisi ritmica sia più utile a livello di microforma piuttosto che di macroforma. Questo avviene perché la natura dell'accentuazione muta profondamente fra livello esterno e struttura fondamentale. Per dimostrare ciò, possiamo prendere in considerazione il quinto livello ritmico di *Das Wandern*, dove l'intero *Lied* appare come un singolo gruppo giambico. Perché è rappresentato così? Perché il peso del movimento musicale è tutto spostato verso la cadenza finale; in questo senso, classificare l'intero *Lied* come un giambo porta alla medesima spiegazione rappresentata nel grafico schenkeriano, che mostra come la struttura fondamentale sia direzionata verso la tonica finale. In altre parole, non c'è nulla che coinvolga particolarmente il fattore ritmico in questo livello strutturale, perlomeno come lo presenta Meyer. Il definire l'intero *Lied* come un giambo non aggiunge nulla di più di quello che già chiarisce un grafico schenkeriano; al contrario, un grafico schenkeriano esprime molto più di quanto non faccia la notazione ritmica, dal momento che definisce molto chiaramente in che maniera la meta finale si relazioni necessariamente a ciò che la precede. E c'è dell'altro. A livello di struttura fondamentale si può più o meno prevedere in anticipo il significato della struttura ritmica, per lo meno se la musica segue i principi formali tradizionali. Ad esempio, in virtù della sua struttura tonale, ogni sonata tenderà a strutturarsi in questo modo:



e questo significa che il rilievo analitico non deve evidenziare che cos'è una determinata struttura ritmica su larga scala, ma *come* essa viene realizzata in un determinato contesto. La situazione si presenta esattamente allo stesso modo nell'analisi di Schenker; il prototipo schenkeriano per la forma-sonata è stato illustrato nell'es. n. 16. In un certo senso giungono entrambi alla medesima conclusione. Ma dal momento che è meglio dimostrare *in che modo* si pervenga a quella determinata forma, l'analisi schenkerniana può approfondire la nostra iniziale risposta alla musica in una maniera che l'analisi ritmica non può realizzare, o almeno non così bene. Quando non sia immediatamente ovvio come distinguere fra un movimento in battere e uno in levare, scegliere fra i due può sembrare un fatto puramente arbitrario – si ha l'impressione che l'analisi costringa a formulare dei giudizi che non sono affatto impliciti nella musica stessa. Tutte queste sembrano essere buone ragioni per circoscrivere l'analisi ritmica solo a livelli relativamente esterni, perlomeno quando sia possibile condurre un'analisi schenkeriana come alternativa. Ma, naturalmente, questa procedura non funziona nella musica che non può essere analizzata con metodi schenkeriani, in particolare nella musica atonale; in questo caso si può tentare di applicare una notazione ritmica a livello macroformale¹¹.

Abbiamo quindi completato la rassegna dei metodi di base con i quali Meyer analizza il verificarsi di schemi di implicazione e attuazione nell'ambito delle altezze musicali e dei ritmi; possiamo concludere il discorso su Meyer esemplificando una sua analisi un po' più complessa, che riguarda le prime 21 battute della *Sonata* «Les Adieux» (op. 81a) di Beethoven. L'es. n. 25 è una collocazione di vari schemi dall'*Explaining Music* di Meyer, mentre l'es. n. 26 propone ancora un'analisi schenkeriana, allo scopo di rendere possibile un confronto. A questo punto gli schemi dovrebbero essere di per sé eloquenti, così, invece di soffermarmi in dettaglio su essi, potrò addirittura passare subito alle conclusioni a cui essi pervengono.

¹¹ Vedi le analisi delle Variazioni per pianoforte di Webern e del *Klavierstück III* di Stockhausen ai capp. IX e X; e anche la discussione di Cone sull'analisi ritmica della musica atonale in «Analysis Today», in *Problems of Modern Music*, a cura di P.H. Lang, Norton 1962. Per ulteriori approfondimenti e critiche delle tecniche di Meyer dell'analisi ritmica, vedi E.T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (Norton, New York 1968) e F. Lerdahl e, R. Jackendoff, *A Generative Theory...*, cit.

Es. n. 25. Meyer, analisi della *Sonata* di Beethoven «Les Adieux», I, b. 1-21.

The image shows a musical score for the first system of Beethoven's Sonata "Les Adieux", measures 1-21. The score is in G major, 2/4 time, and consists of two staves. The first staff contains measures 1-10, and the second staff contains measures 11-21. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also annotations in red ink, including "gap" and "fill" with arrows, and a circled section in measure 10. Below the main score, there are two numbered lines (1 and 2) with red arrows indicating specific intervals or movements.

1. gap fill

1a.

2. gap fill

3.

5. gap fill

6.

6a.

Adagio

Le - be - wohl

p espressivo

cresc.

sf

1.

2.

The musical score is written for a piece in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into two systems, each with five staves. The first system includes a vocal line (top staff) and four instrumental staves. The second system includes a piano line (top staff) and four instrumental staves. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score is divided into measures, with measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 indicated in boxes above the piano staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

1.

2.

7. 8. 9.

13 14 15 16

1. 2. 3.

convergence

17 18 19 20 21

Allegro

f *sf* *p* *crac.*

1. 2. 3.

Per quanto riguarda la macroforma, Meyer considera l'intero passaggio come «un singolo evento: più precisamente come un prolungamento esteso dell'armonia di tonica con la terza alla voce di soprano» (p. 265). In realtà i grafici analitici principali non rilevano affatto questo particolare, tanto che egli aggiunge un grafico supplementare per mostrare il movimento dei suoni adiacenti, identico a quello che appare nel grafico di Schenker.

Es. n. 26. Analisi schenkeriana della *Sonata* «Les Adieux», b. 1-21.

(A) Adagio Allegro (cover note)

(B) (Schenker, FC Fig. 124:4) (Cf. Forte & Gilbert, Ex. 189d)

(C)

(D) (passing IV) NbN

E^b maj. (V) VI (I — V) — V — V — VI (I — V — I) V (V — I) IV (V — I) — V — (gradually strengthened) — 1

A questo livello i due approcci analitici coincidono, ma quello schenkeriano è molto più esauriente nel mostrare come la continuità di questo ampio movimento di note adiacenti sia legato con successivi moduli di continuità a differenti livelli gerarchici. Ad esempio, il livello «C» dell'es. n. 26 mostra come il movimento di note adiacenti sia parte di un più vasto schema di prolungamento do-si^b-la^b-sol che emerge dall'armonia sul VI grado di b. 2. Il livello «B» mostra inoltre come

questo schema su vasta scala venga riprodotto in piccolo all'interno delle prime sette battute, all'ottava inferiore. Dal momento che questo schema termina sul $\hat{3}$, esso costituisce, nel suo insieme, un prolungamento anticipativo della nota primaria dell'intero evento, cioè il sol a b. 21 (questo è il primo sol che ha una vera e propria armonizzazione di tonica); tutto quello che accade prima è, in questo senso, inessenziale, semplicemente un'introduzione. L'introduzione è però strutturata a sua volta come un brano completo, costituito da una discesa dal $\hat{3}$ iniziale, attraverso il $\hat{2}$ (b. 12), all' $\hat{1}$ (b. 21; i numeri delle battute si riferiscono al livello «C» della fig. 26, dove le note di questa discesa sono mostrate nelle loro posizioni implicite, piuttosto che in quelle effettive). Questo movimento discendente è al tempo stesso un'espansione del motivo di apertura e una diminuzione del movimento complessivo; uno degli aspetti interessanti è il modo in cui la ripetizione ossessiva del motivo di apertura crea, verso la fine, un'identità fra la struttura fondamentale e quella a livello esterno. In definitiva, la nota di passaggio sol \flat all'interno del movimento $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ anticipa, nell'introduzione, le alternanze sol-sol \flat dell'esposizione e fornisce una continuità lineare alle remote regioni armoniche dell'introduzione; che è come dire, che queste regioni sono l'espansione del movimento sol-sol \flat -fa-mi \flat illustrato a livello «C». L'analisi schenkeriana, quindi, mostra come questa introduzione presenti in ogni suo aspetto un fortissimo livello di coesione, sia interna, sia in relazione al resto del movimento.

Ma il risultato di questa analisi, nella dimostrazione della continuità armonica sottesa a queste 21 battute, è di per sé sufficiente a renderla valida? Non sono forse le discontinuità le caratteristiche più peculiari nella musica – cose come la cadenza d'inganno in fase di apertura (quasi una sorta di dissonanza concettuale, dal momento che, dice Meyer, il richiamo dei corni implica, ma allo stesso tempo ritarda una risoluzione sul mi \flat), le interruzioni ancora più remote a b. 8, i silenzi e quei cambiamenti ellittici di modo alle b. 14-16? Meyer accentua il carattere di «quasi fantasia» di questa introduzione e lo vede come «il risultato di una mancanza di forti relazioni processuali fra gli eventi successivi a livello esterno... Nonostante vi sia una strutturazione gerarchica nell'ambito di schematizzazioni di livello più profondo, il legame fra esse è labile» (p. 256). Per intendersi: il motto sol-

fa-mi \flat , alle b. 1-2 non crea alcuna aspettativa particolare per una continuazione, a parte la connessione piuttosto lontana con il re di b. 12 (es. n. 25, grafico 6); come indica Meyer, «il prolungamento segue il motto, ma non è una sua implicazione, né proviene dal motto» (p. 257). Di qui l'assenza, nel grafico di Meyer, di ulteriori connessioni sia di altezze che di ritmo. Al contrario, la sua analisi mostra che le b. 1-2 e 7-8, così come le b. 3-6 e 9-12 sono strettamente integrate. Il grafico delle altezze mostra una grande quantità di riempimenti e di figurazioni arpeggiate (queste ultime appaiono anche nello schema di Schenker). Ancora: l'analisi ritmica presenta un singolo anapesto al livello 1, con l'accento forte che coincide con la cadenza d'inganno sul VI. D'altra parte Meyer non pensa che vi sia alcun forte senso di continuità fra queste battute e ciò che segue. La ripetizione a b. 5 si trasforma in un «sovraccento» che crea un trocheo sovrapposto al primo livello, mentre, in questo livello, vi è una lacuna alla b. 6. Quello che Meyer intende qui è che né la ripetizione a b. 5, né la successione si \flat -si \flat prendono parte alcuna in un procedimento di evoluzione continua, cosicché la musica si ritrova a ripetere il motivo d'apertura a b. 7. Meyer dice che «si ha l'impressione che il motto 'Lebewohl' ritorni non perché ciò sia implicato dal prolungamento che lo precede, ma perché la sua prima enunciazione è stata deviata dalla sua meta [...] la ripetizione alle b. 7-8 è, per così dire, un secondo tentativo, peraltro sterile, di raggiungere una cadenza a mi \flat » (p. 261). Ma, se Meyer afferma di non percepire alcuna continuità armonica che conduce al ritorno del motto, il mio punto di vista è del tutto opposto. Al contrario, il si \flat alla fine della b. 5 mi colpisce come una nota molto significativa, non solo perché, effettivamente, apre il registro acuto (condurrà infatti al la \flat -sol delle b. 15-21), ma anche perché implica immediatamente una cadenza a mi \flat ; le b. 6 e 7 sono fuse, tramite questo si \flat , in un unico levare sulla dominante. E, se consideriamo la b. 7 come parte della frase precedente, lo schema periodale di queste battute si rivela in maniera del tutto evidente. Le b. 2-5 formano una frase di quattro battute (costruita come 3+1); le b. 6-7 una cadenza di due battute. Questo schema viene mantenuto anche nella seconda frase principale (a partire dalla b. 8), con la sola differenza che, questa volta, la cadenza è prolungata.

The musical score consists of a single melodic line at the top and a piano accompaniment below. The piano part is divided into four measures, each with a measure number in a box: 1, 7, 17, and 20. Below the piano part, a harmonic analysis is provided using Roman numerals and figured bass notation.

Harmonic analysis below the piano part:

1 V VI
I - - - - -

(I) v⁷ VI
I^b - - - - -

IV⁶ — v⁷ — I

Mi sembra che in questo caso la struttura armonica fornisca una chiave interpretativa piuttosto accurata e che ciò risulti da un'analisi dell'intero passaggio molto più semplice dell'interpretazione più astratta di Meyer, relativa a schemi ritmici e lineari. Consideriamo due punti dove ciò può essere verificato. Sono entrambi luoghi dove la scrittura di superficie si modifica in maniera drammatica – a b. 12 (dove inizia la figura a note ribattute) e a b. 17, all'inizio dell'Allegro. Meyer considera il re a b. 12 come un forte accento in battere e sostiene questa tesi in maniera probabilmente corretta, anche se piuttosto complicata; ritiene che il mi^b che precede il re spezzi il precedente schema sequenziale («avrebbe» dovuto porsi all'inizio della battuta 12) e che ciò gli conferisca un'accentazione in levare particolarmente rilevata: di conseguenza il re assume un forte accento in battere. Personalmente non condivido la posizione di Meyer nel considerare questo re così strettamente coinvolto nello schema di altezze che lo precede. Egli lo considera, ad esempio, come meta di quei «movimenti di riempimento» iniziati rispettivamente a b. 3 e 9 (grafici 5 e 4 dell'es. n. 25). Per me, però, ciò che è caratteristico in questo re e nell'armonia sul V che lo sorregge è il modo in cui la musica, per così dire, vi inciampa. È proprio l'anticipazione sia del re che dell'armonia a b. 10 che crea questo effetto. Quando la musica si stabilisce sull'accordo del V grado a b. 12, non suona come un'evidente dominante; il discorso musicale dovrebbe infatti risolvere come VI(VI)-II-VI di sol^b. Proprio questa tendenza dà significato alle b. 12-20, il cui intento è trasformare quest'armonia qua-

si goffa in una dominante vera e propria. Essenzialmente le b. 12-20 consistono in un singolo accordo sul V che sorregge una cadenza a livello medio che, come la maggior parte delle cadenze, nasce su un accordo di settima dominante, per poi risolvere sulla tonica. Questo è il motivo per cui non condivido l'interpretazione di Meyer della b. 17 come un accento in battere strutturale (cfr., per questa battuta, il livello ritmico 3) che coincide con un accordo, anch'esso strutturale, sul IV (es. n. 27). Certamente, a livello di superficie, troviamo un accordo sul la^b , proprio in corrispondenza di un'interruzione formale all'inizio dell'Allegro. Ma la cosa importante – che non è poi così ovvia – è che questi elementi scompaiono entrambi a livello medio. Come mostra il mio grafico schenkeriano, l'accordo di la^b è semplicemente il risultato di un movimento di passaggio all'interno dell'accordo strutturale sul V che unisce, in un unico arco, la fine dell'Adagio con l'inizio dell'Allegro. Questa è la ragione per cui l'inizio dell'Allegro suona così stranamente inconsistente, a dispetto della sua natura in apparenza assertiva, tutta in battere; l'accento tetico vero e proprio si trova alla b. 21, dove ha inizio la linea fondamentale del movimento. Anche Meyer si sofferma su questa contraddizione fra struttura profonda e struttura di superficie, usando però argomentazioni differenti: parla infatti di «una biforcazione tra forma e processo» (p. 266). Con «forma» egli intende l'organizzazione di superficie in Adagio introduttivo e in Allegro vero e proprio; con «processo» intende indicare quelle strutture che si vengono a creare agli altri livelli tramite procedimenti di implicazione e chiusura. In definitiva dice le stesse cose del grafico schenkeriano. Ma, ancora una volta, è quest'ultimo a rifinire, consolidare e spiegare le osservazioni di Meyer.

Ciò che voglio sottolineare, non è tanto la superiorità della tecnica schenkeriana su quella di Meyer, quanto la complementarità che si può stabilire fra i due metodi. Una riduzione schenkeriana tende a chiarificare su ampio raggio la continuità armonica del testo musicale, ma, al tempo stesso, sopprime i contrasti a livello esterno. D'altro canto le tecniche di Meyer sono utili per osservare i caratteri di superficie e in particolare i contrasti ritmici. Entrambi i metodi di approccio tendono a distorcere l'esperienza reale del testo; così, come ho detto nell'«Introduzione», la domanda importante da porsi non è «quale metodo è più veritiero?», ma «qua-

li sono le singole circostanze in cui uno dei due metodi è più utile?». Come abbiamo visto, le tecniche analitiche introdotte da Meyer sono utili per l'osservazione, ma tendono a essere meno utili per una generalizzazione e una spiegazione. Esse chiarificano ciò che è ovvio della musica, cosa che, in analisi, è un eccellente punto di partenza. Scopo precipuo dell'analisi rimane, comunque, il procedere da ciò che è ovvio a ciò che lo è meno e in questo caso quella schenkeriana presenta dei vantaggi, in quanto in molte situazioni – come in «Les Adieux» – sono le discontinuità a essere ovvie, mentre lo sono meno le ragioni del perché la musica sia, nonostante tutto, coerente. Supponiamo che si debba procedere all'esecuzione di questa sonata: quale delle due analisi sarebbe più utile ad approfondire l'interpretazione? Sicuramente quella di Schenker: poiché la difficoltà non risiede nell'evidenziare i fantastici contrasti del livello esterno, ma nel conseguire una certa continuità di fondo. È un po' quello che accade quando si suona Chopin, dove è necessario afferrare molto chiaramente il ritmo di fondo, per rendere il ritmo di superficie il più libero possibile, come un'«improvvisazione». L'analisi schenkeriana può fornire lo stesso tipo di sicurezza, quando viene a contatto con strutture armoniche di vasta portata.

III

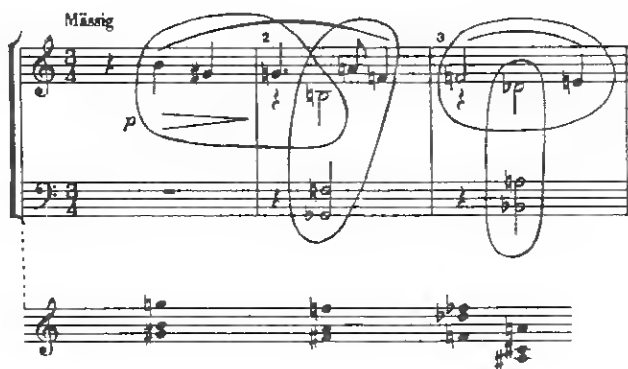
Rudolph Rétí

Il problema di fondo dell'analisi di Meyer è che né lui, né altri sa in realtà come definire le strutture armoniche della musica tonale in termini di principi psicologici generali; questa è la reazione per cui Meyer e i suoi seguaci tendono a trascurare l'organizzazione armonica a favore delle strutture ritmiche e melodiche. Il secondo approccio analitico, del quale tratterò in questo capitolo, tende anch'esso a trascurare l'organizzazione armonica, privilegiando invece le strutture motiviche. Questa volta la ragione è, però, del tutto differente. Per comprendere tale ragione e per individuare in che modo si relazioni ai principi psicologici, dobbiamo risalire a Schoenberg, la cui impostazione è in stretta relazione a questo approccio.

La musica atonale di Schoenberg è densamente motivica, è cioè composta da cellule intervallari ricorrenti. L'es. n. 28

(tratto dal volume di George Perle, *Serial Composition and Atonality*)¹² mostra come le cellule motiviche, nel primo dei *Drei Klavierstücke* op. 11 di Schoenberg, spieghino non solo strutture melodiche ma anche quelle armoniche.

Es. n. 28. Schemi motivici nell'Op. 11, n. 1 di Schoenberg, b. 1-3.



Naturalmente non tutta la musica di Schoenberg può essere scomposta in cellule motiviche così trasparenti. Ma anche quando lo stile è più libero rispetto a quanto non lo sia nell'op. 11, è l'aspetto motivico quello che lo stesso Schoenberg evidenziava analizzando la propria musica (pratica diffusa tra i musicisti del xx secolo). Prendiamo ad esempio i *Vier Lieder* op. 22 che Schoenberg analizzò per una trasmissione radiofonica nel 1932¹³. Questa composizione è estremamente densa dal punto di vista della scrittura ed è destinata a un'orchestra ciclopica – di qui la scarsità delle esecuzioni – ma inizia con una melodia leggerissima accompagnata dai clarinetti (es. n. 29). Quest'idea iniziale (si noti come questa, in sé, sia una definizione psicologica) è la base dell'analisi schoenberghiana. Quello che egli fa è mostrare quanto di ciò che segue sia già prefigurato nel motivo iniziale. Qualche volta è il contorno melodico che ricorre (es. n. 30), e fin qui è abbastanza evidente. Ma qual è la connessione fra l'idea iniziale e l'es. n. 31? La risposta di Schoenberg è che entrambe sono costituite da cellule di seconda minore e terza maggiore (e questo è indicato dalle parentesi quadre negli

¹² Cfr. edizione 1981, es. n. 7.

¹³ Una traduzione del discorso di Schoenberg si può trovare in B. Boretz, E.T. Cone (a cura di), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, cit., pp. 25-45.

es. n. 29 e 31) e che ciascuna può essere derivata da una cellula-base di tre note che combina gli intervalli compresi nell'ambito di una terza maggiore (questo è indicato dai trattini negli es. n. 29 e 31). Ma che dire allora dell'es. n. 32? Schoenberg dice che la treccia di base è ancora quella, solo trasformata – infatti la seconda minore è diventata maggiore e la terza minore una terza maggiore. (Ho indicato la cellula originale come «x» e quella trasformata come «z»; «y» indica uno stadio intermedio.) In questo modo, passaggi che a prima vista non sembrano avere alcuna connessione, si rivelano come varianti di una singola cellula motivica.

Es. n. 29



Es. n. 30



La tecnica motivica nella musica atonale di Schoenberg, che anticipa il serialismo, è il culmine di un processo storico che si rifà, attraverso Wagner e Liszt, a Beethoven. Tutti questi compositori si basavano su brevi motivi ricorrenti; questo è uno degli aspetti più caratteristici della loro musica – particolarmente in Wagner, per il quale l'essenza del *Leitmotiv* deve essere immediatamente riconoscibile, anche quando è sommersa da una scrittura intricatissima. Proprio perché così ovvio, non è necessaria alcuna speciale tecnica di analisi per rivelare questo fatto; in realtà i commentatori hanno parlato di queste cose sin dai tempi di E.T.A. Hoffmann. Ma, seguendo le indicazioni di Schoenberg, un gran numero di analisti ha sviluppato tecniche sofisticatissime per mostrare che le strutture motiviche giocano un ruolo importante anche quando non sono immediatamente visibili (o udibili) alla su-

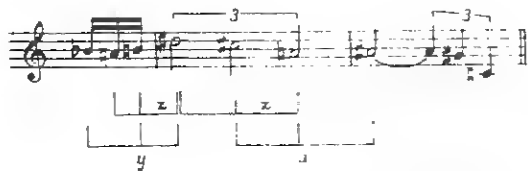
perficie della musica. In realtà questi analisti tendevano a proclamare che strutture nascoste di ripetizioni e trasformazioni motiviche giocano un ruolo essenziale in tutta la musica del periodo classico. In Inghilterra, ma non altrove, questa divenne per un certo tempo la tecnica più autorevole fra le indagini analitiche d'avanguardia; e i suoi principali cultori furono Rudolph Réti (che era stato allievo di Schoenberg e aveva eseguito in prima esecuzione l'op. 11 per pianoforte) e Hans Keller. Keller coniò il termine «analisi funzionale» per descrivere il suo metodo e pubblicò alcuni esempi in forma di diagrammi con un commento scritto; in seguito decise che l'analisi musicale doveva essere presentata musicalmente piuttosto che graficamente e scrisse le sue analisi in forma di partiture con lo stesso organico degli originali.

Es. n. 31



In esse passaggi dell'opera da analizzare si alternavano con dimostrazioni dei loro nessi motivici; l'idea era che il tutto dovesse essere presentato come un'esecuzione, piuttosto che come una semplice lettura¹⁴. Alcune di queste analisi-esecuzione furono trasmesse in Inghilterra alla fine degli anni Cinquanta. Non furono però ripetute e, fino a poco tempo fa, solo una di queste partiture era disponibile in commercio¹⁵, così che il lavoro di Keller ebbe un'influenza minore di quanto forse ci si sarebbe potuti aspettare. Le analisi di Réti, invece, sono da lungo tempo disponibili in volume, quindi ci occuperemo di queste ultime.

Es. n. 32



¹⁴ Cfr. H. Keller, «Functional Analysis: its Pure Application», *The Music Review*, 18, 3, pp. 202-206.

¹⁵ «FA N°1: Mozart, K. 421», *The Score*, 22 (Febbraio 1958), pp. 56-64. Ne è stata pubblicata recentemente un'altra: «Functional Analysis of Mozart's G minor Quintet», *Music Analysis*, 4 (1985), pp. 73-94.

Es. n. 33. Beethoven, Op. 135, I, b. 1-16.

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

pp

sf

p

pizz.

5

10

poco cresc.

p

poco cresc.

p

poco cresc.

p

arco

The image shows a musical score for the first 16 measures of Beethoven's Quartet Op. 135. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The first measure is marked with a box containing the number 15. The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The articulation includes *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Uno dei pezzi analizzati da Réti nel suo primo libro, *The Thematic Process in Music*¹⁶, è l'ultimo *Quartetto* di Beethoven, op. 135; l'es. n. 33 mostra le prime sedici battute. Quelli che Réti individua come motivi-base non compaiono alla superficie; non possono quindi essere semplicemente cerchiati come nell'op. 11 di Schoenberg. Qui, invece, Réti considera le due battute di apertura e le paragona a ciò che segue, alla ricerca di ripetizioni letterali o modificate. Sono proprio queste modificazioni a essere di cruciale importanza. Una delle più importanti si verifica quando altre note sono *interpolate* a quelle del motivo. L'es. n. 34(a) ne dà un esempio. Esso suggerisce che le entrate del violino e della viola alle b. 4-5 costituiscano una variante delle tre note d'apertura dell'opera; Réti colloca tutti e tre gli strumenti su un unico pentagramma (la sua analisi si basa su una riduzione in due pentagrammi di quella partitura beethoveniana, così insolitamente frammentaria); traspone, in parte, la viola di un'ottava e stampa in carattere minore le note «interpolate», così da far risaltare il motivo; sono proprio ripetizioni come questa, afferma Réti, che ci autorizzano a definire le prime tre note come un motivo. In altri termini, ciò che viene indicato come motivo non dipende da come una figura si presenta (o suona) per sé stessa, ma dalla sua funzione all'interno del pezzo. D'altra parte queste tre note rappresentano solo un motivo secondario (ecco perché Réti le indica con «II»); il mo-

¹⁶ Faber, London - New York 1951. L'analisi di Rufer dell'op. 135 si costituisce su suggerimenti tratti dall'articolo di A. Schoenberg, «Composition with Twelve Notes (1)», in *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950, pp. 220 e sgg. (trad. it. *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1960).

tivo principale appare invece fra la terza e la sesta nota della viola, si \flat -fa-sol-mi, dato che ricorre più frequentemente e

Es. n. 34

Three musical staves labeled (a), (b), and (c) are shown. Each staff starts with a short motif labeled 'II' with a bracket underneath. An arrow points to a longer sequence of notes. In (a), the sequence is marked with a bracket and the number '5' above it. In (b), the sequence is marked with a bracket and the number '2' above it. In (c), the sequence is marked with a bracket and the number '1' above it. The notes are in a treble clef with a key signature of one flat.

viene modificato molto più ampiamente. In realtà questo stesso passaggio che abbiamo fatto derivare dal motivo II può essere derivato anche dal motivo principale. L'es. n. 34(b) mostra che, se omettiamo il pedale di do, le prime tre note sono sol-mi-fa; queste sono le stesse tre note del motivo principale, solo che compaiono sottoposte a interversione, cioè riallineate in una nuova sequenza. E l'es. n. 34(c), che estrae sol-mi-fa-si \flat dalle b. 4-5, intende mostrare la loro derivazione dal motivo principale considerato complessivamente. Questa

Es. n. 35

A single musical staff showing a sequence of notes. A bracket underneath the first seven notes is labeled with the number '7' above it. The notes are in a treble clef with a key signature of one flat.

volta le note compaiono piuttosto come una retrogradazione, e cioè in sequenza retrograda. Il motivo principale appare anche in altri punti. Alle b. 6-7, ad esempio, è affidato al primo violino e alla viola; le sole modificazioni riguardano la trasposizione d'ottava e l'interpolazione. L'es. n. 35 illustra quanto detto e inoltre mostra come esso sia immediatamente preceduto da un'altra versione del motivo (fa-do-re-si \flat) nelle note più acute del primo violino, alle b. 10-13 e un'altra alla b. 15, con l'eccezione che, questa volta, la trasposizione

è più letterale che tonale (ha, cioè, un si_♭ invece che un si_♮). L'es. n. 36, inoltre, rappresenta l'interpretazione di Réti dell'intero passaggio sinteticamente come una singola linea

Es. n. 36



melodica in cui i due motivi che la compongono appaiono nelle vesti più svariate.

Tutto ciò sicuramente fornisce la musica di una certa omogeneità motivica nel testo musicale. Eppure in Réti, questo rappresenta solo il punto di partenza per l'analisi. Due cose lo interessavano essenzialmente: il modo con cui formazioni motiviche di questo tipo potevano assumere significato nell'ambito della macroforma e il significato psicologico dei motivi in rapporto all'azione creativa del compositore. Riguardo al primo punto, il suo metodo analitico era teso a dimostrare e a rettificare tutte le deficienze insite nella concezione più tradizionale della forma. A che scopo, Réti si chiedeva, descrivere in che modo i singoli movimenti si formavano sulle diverse sezioni tematiche (o l'intera composizione sui movimenti) se non si poteva spiegare perché quel particolare tema era specifico di quell'opera o quel particolare movimento di quella sinfonia? Se si seguisse il tradizionale concetto di forma, fa notare Réti, si potrebbe sostituire qual-

siasi tema o movimento, purché fosse nel tempo e nella tonalità giusta; il che dimostra che ci devono essere alcuni fattori che governano la forma musicale che il tradizionale approccio formale ignora totalmente. Ed egli ritrovò questi fattori nel ruolo essenziale giocato dai motivi. Egli pensò che in ogni brano musicale coerente non solo i vari temi, ma anche i differenti movimenti, se osservati da vicino, si rivelano costituiti dal medesimo insieme di motivi. È giocoforza, a questo punto, trovare il motivo principale dell'op. 135 nei due movimenti centrali. L'es. n. 37 mostra come egli ne venga a capo. Il motivo primario viene letteralmente smembrato nelle sezioni che lo compongono, che vengono indicate separatamente come «I» e «II»; esse consistono rispettivamente di una quarta giusta e di alcune combinazioni di seconde e/o di terze. La labilità di tali premesse induce Réti ad affrettarsi verso il movimento conclusivo, dove l'esempio è molto più calzante. Questo movimento è del tutto inusuale per il fatto che possiede un titolo (*Der schwergefasste Entschluss*, La grave decisione) unitamente a un motto musicale (es. n. 3). Queste frasi ricorrono nel corso di tutto il movimento e Réti presuppone – del tutto coerentemente – che Beethoven, per il fatto di averle selezionate in quel modo e di avervi associato delle parole, attribuisca loro un significato particolare, allegorico o espressivo, come pure squisitamente musicale. Ora, in termini strettamente musicali, queste frasi sono, come indica Réti, in stretta relazione con l'apertura del primo movimento; ciò si rivela evidente nel secondo, «es muß sein!» (es. n. 39), mentre le prime due frasi sono semplici varianti della terza (rispettivamente mediante inversione e trasposizione). Il tema conclusivo (es. n. 40) incorpora nuovamente il motivo d'apertura, in maniera tale – specifica Réti – che

la frase che all'inizio era, in tutta la sua brevità, espressione del più accorato dolore, è ora diventata una fonte di luce e sembra quasi danzare per la gioia. Nella trasformazione dal mesto *motivo* iniziale al sereno *tema* del Finale, trovano la loro autentica realizzazione, la loro risoluzione tematica e il più riposto contenuto del quartetto (p. 217).

Inoltre, dal punto di vista musicale, il motivo d'apertura non solo ha un ruolo fondamentale nell'intera opera – assicurandone così l'omogeneità – ma segna anche l'inizio di un processo che sarà portato a termine dal tema finale; d'altra parte il titolo e il motto testimoniano quanto questi processi pu-

ramente musicali siano collegati, nella concezione musicale di Beethoven, a un significato extra-musicale. Per queste ragioni l'op. 135 assume per Réti un doppio significato. In primo luogo, essa prova che il suo metodo analitico è in grado di decifrare sia il significato simbolico nascosto nella musica che la sua struttura tecnica. In secondo luogo è in grado di attribuire un significato musicale a ciò che, in termini tradizionali, risultava incomprensibile – nel caso dell'op. 135 l'assenza nel primo movimento di qualcosa che assomigliasse in qualche modo a un «tema». La coerenza di fondo di un brano musicale, argomenta Réti, risiede nelle sue strutture motiviche; che siano organizzate in maniera più o meno riconoscibile in temi è una questione di stile compositivo e non di essenza strutturale della musica. Ciò somiglia alla distinzione fatta da Schenker tra forme di superficie e struttura fondamentale di una medesima concezione di base, condivisa da entrambi gli analisti: entrambi considerano la composizione musicale come l'elaborazione organica di un'idea originaria. È in questo senso particolare che entrambi guardano alla musica da un'angolatura essenzialmente psicologica.

Es. n. 37

First movement



Second movement




Third movement




Es. n. 38

Grave



Must it be?

Allegro



It must be! It must be!

Es. n. 39



Es. n. 40

Violoncello (suono reale all'ottava inferiore)



Réti ha l'abitudine, come qui si è visto, di saltare da una disamina minuziosa delle battute introduttive di un'opera ad ampie conclusioni sulla sua struttura complessiva. Questi passaggi da un estremo all'altro costituiscono la parte più problematica delle sue analisi, ed è così necessario rivolgersi a un'analisi in cui tutti gli stadi siano considerati dettagliatamente in successione. L'analisi di Réti della *Sonata* «Patetica» è, da questo punto di vista, esemplare, ed è stata pubblicata postuma nel volume *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*¹⁷. Il concetto di figura tematica¹⁸, che quasi non compare nell'analisi dell'op. 135, gioca un ruolo importante nel metodo di Réti, ma, prima di discuterlo, è forse bene individuare le componenti motiviche di base della *Sonata*. Sono sei in tutto e, tranne due, possono essere tutte rinvenute nel Grave introduttivo (per il testo musicale cfr. es. n. 5). Le altre due sono, nell'ordine, il motivo «melodico», costituito da una settima minore ascendente (v. b. 56), e il motivo del «Rondò», costituito da un semitono discendente più un semitono ascendente (ad esempio do-si#-do nella prima battuta del Rondò). Il fatto che assegni a ciascun motivo una denominazione specifica, piuttosto che un numero, avviene – così dice – per un motivo puramente di convenienza; lo schema (es. n. 41) presenta una tavola che comprende tutti i motivi del Grave con le relative inversioni. Le b. 1-4 e 5-10 compaio-

¹⁷ Faber, London 1967.

¹⁸ *Thematic pattern* [N.d.T.].

no in differenti formalizzazioni, perché Réti considera ciascuna delle parti interne delle b. 1-4 come una melodia separata piuttosto che come riempimento armonico, cosicché ci sono quattro parti strutturali alle b. 1-4, di contro alle tre b. 5-10. Di cosa ci informa questa analisi? Ci dà giustificazioni plausibili riguardo a eventi come il salto del basso da do a fa# nella prima battuta altrimenti eccentrico (è una parte del motivo conclusivo), o come la scelta della trasposizione fra le b. 1 e 2 (il re-fa delimita la cellula primaria) o la più ampia trasposizione dal do minore iniziale al relativo maggiore a b. 5 (il do e mi \flat ancora una volta circoscrivono la cellula primaria).

Es. n. 41

Prime motif	soprano (bar 1) 	Inversion	bass (bar 1) 
Concluding motif	soprano (bar 4) 	Inversion	bass (bar 1) 
Finishing motif	soprano (bar 1) 	Inversion	alto (bar 1) 
Note - repetition	tenor (bar 1) 	Inversion	bass (bar 1-2) 

Lo scopo di quest'analisi rimane comunque tanto la spiegazione del Grave in sé, quanto, attraverso questo, una spiegazione di tutta la *Sonata*. Il principio base dell'analisi di Réti è che il «Grave sia strutturato come modello per l'intera opera. Il fatto di fungere da fonte di elementi strutturali per il primo movimento in particolare e per tutta la *Sonata* in generale, è l'idea architettonica a esso sottesa» (p. 29-30). In altre parole, Réti considera la funzione del Grave analoga a quella della melodia iniziale, da cui Schoenberg derivò tutto il materiale dei suoi *Vier Lieder*. In effetti il metodo di Réti po-

Es. n. 42. Réti, analisi della *Sonata «Patetica»*, I, b. 1-10.

prime cell prime cell prime cell

note repet. pr. fin. fin. note repet. fin. motif

prime cell prime cell note fin. motifs (inv.) note repet. fin. motif

prime cell

prime cell inv. fin. motif prime motif (inversion) fin. motif

concluding motif

3 prime cell prime cell prime cell prime cell prime cell concluding motif

note repet. fin. fin. note concluding note motif motif motif repet. motif repet.

note repet. pr. pr. note pr. concluding cell cell repet. cell motif

prime motif fin. prime fin. (inversion) motif (inv.) motif

5

repet. (maj.)
(inv.) prime fin.

repet. repet. prime fin. prime fin.

concluding (var.) prime (inv.) prime (inv.) fin. prime (inv.)

fin. fin. fin.

7

repet. prime fin. prime (chr.) prime (chr.)

repet. repet.

prime prime prime fin. fin. fin.

9

prime concluding repet. repet. prime concluding prime (inv.) prime (maj.) (inv.) concluding (var.)

prime (inv.) fin. prime (C-D-Eb) fin. motifs

stula che tutte le opere musicali funzionino in questo modo.

Le scoperte vere e proprie iniziano quando il resto della *Sonata* viene messo a confronto con il Grave. Réti scopre continuamente non solo che i motivi del Grave ricorrono incessantemente nei vari temi e movimenti, ma anche che ricorrono più o meno secondo lo stesso ordine. L'es. n. 43 mostra l'analisi dettagliata del primo tema dell'Allegro; sulla base di questo stabilisce il seguente paragone con il Grave (p. 35):

- b. 1, Grave e Allegro: motivo primario in do.
 - b. 2, Grave e allegro: motivo primario in fa¹⁹.
 - b. 3 e 4, Grave e Allegro: ripetizioni delle prime due battute all'ottava superiore.
- Fine di b. 4, Grave; b. 5-8, Allegro: Passaggio discendente, che espone il motivo conclusivo.

L'es. n. 44 mostra come *figure tematiche* più o meno simili ricorrono in altri temi e in gruppi di collegamento dell'Allegro, così come nei temi dei restanti due movimenti. Inoltre tali somiglianze non si limitano a un singolo livello (ad esempio l'analogia fra due temi), ma si verificano anche fra livelli gerarchicamente diversi. L'es. n. 45 contrappone ciascuno dei *temi* dell'Allegro alle corrispondenti *frasi* del Grave. Tutte queste somiglianze strutturali significano che per Réti la *Sonata* possiede non solo *unità motivica* – dato che l'omogeneità è il risultato della ricorrenza dei motivi – ma anche *consistenza tematica*: ogni tema è una variante di uno stesso schema sottostante. Egli specifica: «Se le cellule e i motivi possono venire considerati come mattoni di una costruzione, allora le 'figure' sono delle unità più vaste. O, più dettagliatamente, le figure sono le idee motiviche dei temi» (p. 46). I temi *sembrano* differenti – è una condizione necessaria dello stile classico che si presentino così – ma a un livello più profondo essi rappresentano la stessa cosa: e questo è il motivo per cui sono interrelazionati²⁰.

¹⁹ Quando Réti dice «in do» oppure «in fa», parla delle note che dominano il motivo, non delle tonalità (le due cose possono coincidere oppure no).

²⁰ Keller pone l'accento insistentemente sulla natura essenzialmente monotematica della musica, o almeno della grande musica, dato che considera questo il principale criterio per distinguere la grande forma da quella semplicemente buona. Questo genere di monotematicità, in cui lo schema tematico è nascosto in profondità, sotto la superficie, è molto differente dalla tematicità ciclica del XIX secolo. Compositori come Liszt e Franck semplicemente trasformavano i temi, non i loro schemi soggiacenti, e le trasformazioni sono semplici – devono esserlo, dato che si sottintende che l'identità del tema deve essere immediatamente ovvia per l'ascoltatore.

Es. n. 43. Réti, analisi della *Sonata «Patetica»*, I, b. 11-18.

11 SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

auftakt prime cell (maj.) prime motif concl. motif

auftakt prime cell (maj.) prime motif concl. motif prime cell (maj. inv.)

prime motif (maj. inv.) concl. motif (var.) pr. motif (inv.) concl. motif

note repetition

15

prime cell pr. cell (inv.) fin. fin. fin. fin. (inv.)

fin. pr. cell (maj. inv.) fin. fin. pr. cell pr. cell (inv.) fin.

note repet. pr. motif (inv.) pr. motif (inv.)

pr. motif pr. motif pr. motif

Es. n. 44. Réti, schemi tematici nella *Sonata «Patetica»*.

Grave:

prime (C) plus fin. prime (F) plus fin. concluding motif

First Allegro theme:

prime cell fin. pr. motif concl. motif

in C in F

Second Allegro theme:

prime cells (inv.) fin. concluding motif as contour

in Eb prime motif in F (Inversion)

Third Allegro theme:

prime cell fin. prime motif fin. concluding motifs

in C in F

bridging passages:

prime cell fin. two concluding motifs

concluding motifs concluding motifs etc.

prime cell fin. motif

First Adagio theme:

prime motif in C plus fin. Series of concluding motifs

8va bassa prime motif in F

Second *Adagio* theme:

The first staff of the Second *Adagio* theme is annotated with "pr. (F)" above the first, second, and third measures, "fin." above the fourth measure, "pr. fin." above the fifth measure, and "melodic motif" above the sixth measure. Below the staff, brackets indicate intervals: "4th" under the first measure, "5th" under the second, "5th" under the third, "4th" under the fourth, and "4th" under the fifth. The word "pr." appears at the end of the staff.

The second staff is annotated with "contour" above the first measure, "prime cell in C" above the second and third measures, "fin." above the fourth measure, "pr. fin." above the fifth measure, and "mel." above the sixth measure.

The third staff is annotated with "melodic motif" above the first measure, "pr. (in.)" above the second measure, and "fin." below the first measure.

The fourth staff is annotated with "melodic" above the first measure and "concluding motifs" above the second and third measures.

Third *Adagio* theme:

The first staff of the Third *Adagio* theme is annotated with "4th" above the first measure, "mel." above the fifth measure, and "melodic" above the sixth measure. Below the staff, brackets indicate "prime plus fin." under the first measure and "concl." under the second measure.

The second staff is annotated with "concluding" above the first measure and "concluding" below the second measure.

Rondo:

The Rondo section is annotated with "prime (C) plus fin." above the first measure and "concluding motif" above the second measure.

Unità motivica e consistenza tematica sono collegate in maniera gerarchica: la consistenza tematica presuppone l'unità motivica e le aggiunge qualcosa di più. (Réti non condivide il termine «analisi motivica» e si riferisce alla propria tecnica come «analisi tematica», proprio per accentuare il suo significato rispetto alla macroforma.) Oltre a ciò in questa organizzazione gerarchica vi è anche un terzo stadio che Réti chiama *pianificazione architettonica*. Lo definisce come

il metodo in cui vengono configurati motivi e temi sin dall'inizio in modo tale che, trasformandoli in maniera appropriata man mano che il lavoro procede, guidandoli alla fine verso la risoluzione, si svolge una sorta di «trama architettonica» che rende tutte le componenti di un'opera parte ed espressione di un'unità più alta (p. 141).

Réti scopre un tale procedimento strutturale nella «Patetica», quando paragona l'impianto tonale nei tre movimenti. Egli rileva come i piani tonali, nei primi due movimenti, scorrono prevalentemente per terze. «I cardini tonali su cui ruota l'Allegro sono infatti do, mi^b, mi naturale, do, mentre l'Adagio passa attraverso la^b, fa naturale, fa^b, la^b. In altre parole, lo schema tonale dell'Adagio si muove esattamente all'interno di quello dell'Allegro» (p. 69). Nel Rondò, invece, quasi tutte le relazioni tonali procedono per quarte o per quinte. Come può esso dunque coesistere all'interno della medesima composizione e costituirne in maniera soddisfacente addirittura l'aspetto risolutivo? La risposta di Réti è che le terze, così caratteristiche del primo movimento, rappresentano «figure in tensione» che sin dall'inizio possiedono un forte impulso a risolvere sulle quarte e sulle quinte – «figure della risoluzione», come egli le chiama (p. 80). Nel primo movimento, però, questa tendenza è ripetutamente bloccata: da questo deriva la tensione costante di tutto il movimento, tensione che riceve la propria risoluzione strutturale solo nell'ultimo movimento. Più specificamente, egli sottolinea il legame del motivo primario – la terza minore – con le armonie di settima diminuita (questo è particolarmente evidente nel Grave) e con l'inusitata modulazione nell'Allegro da do minore a mi^b minore – una modulazione che costituisce una sorta di vicolo cieco armonico e che porta, alle b. 289-294, a quello che Réti definisce «il grido drammatico [...] quando la cellula primaria da do a mi^b con il fa# al basso, si sfalda nel nulla – un relitto» (p. 74). Solo nelle sette battute con-

Es. n. 45. Réti, comparazione fra i temi dell'Allegro e le frasi del Grave.

Grave
opening bars:



Allegro
first theme:



Grave
third part:



Allegro
third theme:



Grave
second part:



(contrary motion of *Grave* shapes)

Allegro
second theme:



Grave, end:

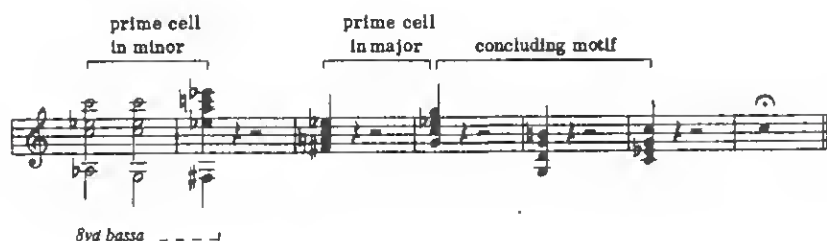


Allegro, end of
exposition:



clusive dell'Allegro a questa figura viene data una risoluzione tonale, ma – spiega Réti – una piena risoluzione strutturale non può essere conseguita semplicemente per mezzo di una cadenza conclusiva. Così la tensione strutturale rimane irrisolta e l'inizio del Rondò, con la triade arpeggiata di do minore, riprende la figura risolutiva con cui era terminato l'Allegro. Dal punto di vista di Réti l'intero Rondò costituisce la risoluzione formale dei movimenti precedenti; e il modo con cui le quarte e le quinte costituiscono una risoluzione alle precedenti terze è sottolineato dal secondo e dal terzo tema del Rondò. Temi che sono basati interamente su quarte e quinte e che non mostrano alcuna affinità motivica con gli altri temi della *Sonata*. In qualsiasi altro punto della composizione sarebbero stati fuori posto, ma qui essi incorporano globalmente la risoluzione tematica dell'opera. Per disperdere ogni ulteriore dubbio, Réti fa riferimento ai due accordi situati nella terz'ultima e quart'ultima battuta della sonata (es. n. 47): ognuno rappresenta la cellula primaria nella sua forma originale (do-mib) ma, mentre il primo la unisce a un fa#, e quindi alla tensione irrisolta del primo movimento, il secondo la unisce a un sol e quindi alla risoluzione. «L'intera storia del dramma strutturale della 'Patetica'», conclude Réti, «è compresa in questi due accordi in *pianissimo*» (p. 84).

Es. n. 46



Il metodo di Réti si propone scopi molto ambiziosi, ma è stato contestato criticamente da varie parti. Una delle critiche maggiori è sul fatto che esso mette in evidenza ciò che si adatta alla sua interpretazione, trascurando il resto. Consideriamo la sua dimostrazione della relazione fra le tonalità del primo e del secondo movimento della «Patetica». Sicuramente il do e il mi♭ del primo movimento sono tonalità strutturali, ma perché isolare nello sviluppo proprio il mi minore,

Es. n. 47



senza dire che è preceduto da un sol minore ed è seguito dal medesimo passaggio trasposto a re maggiore? Inoltre, perché privilegiare il fa minore del secondo movimento, che dura solo tre battute e dà l'avvio a un movimento per quinte che ritorna a lab? La risposta è anche troppo ovvia: per giustificare il proprio discorso. Il problema non riguarda semplicemente la scrupolosità analitica di Réti, quanto la natura dei motivi e delle trasformazioni su cui di basa la sua analisi. Supponiamo di considerare le seconde (maggiore o minore) come motivo-base, e supponiamo di aver detto che successive esposizioni di questo motivo possono venire associate per dare origine a terze, quarte, ecc. Con ciò possiamo dimostrare che tutta la musica occidentale deriva da questo motivo; ma naturalmente una tale dimostrazione sarebbe del tutto insignificante. Tornando a Réti, questa è sicuramente un'esemplificazione paradossale del suo modo d'agire, eppure talvolta egli considera i singoli intervalli come motivi veri e propri (il motivo conclusivo della «Patetica» era una seconda, la cellula principale una terza). Egli si è difeso da tali critiche sulla presunta inconsistenza delle sue «spiegazioni» dicendo che «la forma individuale di una composizione non è costituita dall'aggregarsi di tali e tanti intervalli come se fossero mattoni, bensì delle specifiche modalità, sempre differenti, con cui questi elementi sono introdotti, sviluppati e combinati in unità più complesse» (p. 98).

Questa dichiarazione di principio è senz'altro esauriente, ma nelle sue analisi ritroviamo davvero queste caratteristiche così «specifiche e sempre differenti»? Diamo ancora uno sguardo al grafico delle parti interne con cui egli illustra le prime quattro battute della *Sonata* «Patetica» (es. n. 42). Qui, ogni relazione di terza viene classificata come «cellula prin-

cipale», indifferentemente, sia che venga realizzata per salto o con note di passaggio, sia che la terza sia maggiore o minore, ascendente o discendente. Analogamente il «motivo di chiusura» ricorre sia come intervallo ascendente che discendente, sia come seconda maggiore che minore, così che da esso si può derivare qualsiasi struttura scalare. Talvolta, in sintonia con il nostro motivo di seconda che giustifica tutto, i motivi di Réti non variano solo nella misura delle componenti intervallari (seconde maggiori o minori), ma anche nel numero. Prendiamo in esame tutta la serie di «motivi conclusivi» derivata dalle tavole di Réti (es. n. 48); qual è il fattore comune? È forse qualcosa di più della combinazione di un intervallo stretto con uno largo? Se si tiene presente che Réti talvolta considera caratteristiche quali la ripetizione di una nota di un arpeggio come costitutive in sé di un motivo, diventa evidente come la sua tecnica sia in grado di dare spiegazioni indiscriminate. Diventa impossibile immaginare alcunché non possa essere giustificato logicamente come tematico in qualsiasi contesto.

Es. n. 48. Varianti del motivo conclusivo di Réti nella «Patetica».



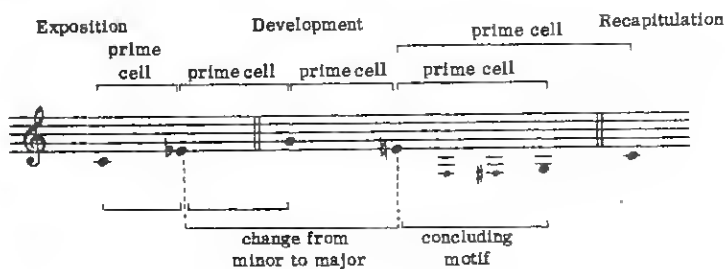
Tutto questo conferma che il modo con cui Réti analizza la musica non è del tutto obiettivo, anche se ciò non implica necessariamente che la sua sia una cattiva analisi. Dopo tutto, lo stesso tipo di obiezioni può venire mosso all'analisi schenkeriana. Qualsiasi musica può essere sempre derivata da una qualche struttura fondamentale, semplicemente estraendone alcune note. Il punto risiede quindi non in *che cosa* si

può derivare, ma in cosa *si sceglie* di derivare. Una buona analisi schenkeriana non è tale perché è più obiettiva di una cattiva analisi schenkeriana, ma perché è più musicale: tiene conto, cioè, delle implicazioni ritmiche, del fraseggio e dell'articolazione complessiva. Per contro, Réti ignora molto spesso questi fattori²¹, e si giustifica così:

Il fraseggio definitivo di un'opera e i raggruppamenti di figure come appaiono in partitura non necessariamente si uniformano in ogni dettaglio alla matrice che si presentò per la prima volta alla mente del compositore [...] Le frequenti discrepanze nel modo in cui le figure sembrano articolarsi se si seguono le indicazioni di fraseggio date dal compositore, o se si segue l'indicazione degli elementi motivici, sono la ragione per cui le indicazioni di fraseggio sono spesso omesse negli esempi musicali citati in questo studio (*Thematic Process*, p. 204).

In altre parole, si dice qui che, quando si analizza la musica secondo le strutture motiviche, non si pone in questione come la musica venga percepita, ma si considera quali sono i processi che l'hanno originata. Si ricostruiscono le catene logiche e psicologiche di quel processo – il che corrisponde più o meno, ma non necessariamente, alla sua genesi effettiva²².

Es. n. 49



Ma scoprire alcuni dati intorno a un brano musicale è cosa del tutto differente dallo scoprire quali ne siano i processi compositivi. Ciò che Réti considerava la conferma più probante delle sue interpretazioni si verifica spesso in presenza

²¹ Nel suo libro *Beyond Orpheus* (MIT, Cambridge - Mass. 1979) D. Epstein presenta una quantità di analisi di opere beethoveniane, usando un metodo essenzialmente simile a quello di Réti, in cui, però, l'unificazione dei motivi si basa su criteri più o meno schenkeriani.

²² Cfr. la discussione di Reti sulla genesi della Sonata «Patetica» in *Thematic Patterns*, cit., p. 97.

di nessi motivici del tutto irrilevanti dal punto di vista del senso musicale, quando addirittura non lo contrastano apertamente. Un caso tipico in cui i nessi motivici sono da considerare irrilevanti si ha quando la stessa figura appare prima a livello di microforma, ad esempio come ornamento, e poi nella macroforma, ad esempio come schema di un piano armonico. L'es. n. 49 mostra come i motivi della «Patetica» si riflettano globalmente sul piano totale del primo movimento. Sicuramente nessuno è in grado di percepire tale nesso: in questo caso non è musicalmente significativo. Ma, argomenta Réti, è proprio ciò che prova la sua realtà psicologica: Beethoven *deve* aver avuto in mente quella figura, così che essa si riflette in maniera assolutamente naturale ai differenti livelli della struttura musicale; altrimenti perché mai il nesso avrebbe dovuto trovarsi proprio lì? Un esempio di come invece si possa realmente andare contro il senso musicale è dato dall'inizio del terzo movimento del *Quartetto* op. 130 di Beethoven (es. n. 50). Perché quelle strane pause del secondo violino all'ultima battuta, quando si sarebbe potuto comodamente rimpiazzarle con le note di passaggio? La ragione dice Réti, sta nel fatto che questa è una citazione del tema di apertura del *Quartetto*, come indicato sotto. L'omissione delle note di passaggio rende letterale tale citazione (a parte la variante delle alterazioni). La stravaganza musicale del risultato è la prova – «una prova di coerenza quasi matematica», dice Réti – che questo riferimento tematico nascosto non è casuale, bensì il prodotto di una volontà compositiva precisa da parte di Beethoven. Réti era convinto che le tecniche di trasformazione tematica da lui descritte fossero state adottate in maniera del tutto cosciente dai compositori classici, e che questi avessero concepito le loro opere fin nei minimi dettagli più o meno come venivano analizzate da lui. Poche persone condividono questa opinione, ed è perlomeno strano che non esista alcuna documentazione riguardo all'esistenza di una tecnica compositiva così complessa e sottile – specialmente se la si paragona al chiasso che fecero i Romantici intorno alla loro tecnica di trasformazione tematica, sicuramente più grezza e più ovvia. Ma il problema se i compositori classici fossero consapevoli di ciò che in realtà stavano facendo non è poi così importante. Potrebbe darsi che tutto ciò che Réti va descrivendo sia stato prodotto da operazioni inconsce. In entrambi i casi la tecnica analitica di

Es. n. 50. Beethoven, Op. 130, III, b. I-4.

Andante con moto ma non troppo

VI. I *poco scherzoso* *p*

VI. II *p*

Viola *p*

Cello *p*

dolce

Adagio

Réti assumerebbe uguale significato. In un caso ci racconterebbe la storia della tecnica compositiva e nell'altro la psicologia dei processi compositivi. In entrambi i casi la correttezza o meno di una data interpretazione analitica dovrebbe essere messa alla prova come qualsiasi altra indagine storica o psicologica. Il problema di quanto «musicale» potrebbe essere, non sfiorerebbe comunque affatto quest'analisi.

Allo stesso tempo Réti credeva che il suo metodo avesse qualcosa da dire intorno al modo in cui gli ascoltatori per-

cepiscono la musica ed è proprio qui – in questa che io considero l'area centrale dell'analisi musicale – che ciò che vi è di essenzialmente non-musicale, o persino anti-musicale, nella natura dell'analisi tematica diviene un problema reale. Come ho già accennato, Réti denigrava l'analisi tradizionale della forma, poiché essa mancava di rispondere a una domanda che egli considerava basilare per la questione analitica, e cioè «perché in musica un gruppo di suoni poteva essere seguito solo da certi altri e non da gruppi casuali purché appropriati per tonalità, ritmo, ecc.» (*Thematic Process*, p. 349). In altre parole, un dato tema verrà percepito come soddisfacente in un determinato contesto, ma non lo sarà più in un contesto differente. In che maniera dunque il contesto influisce sul modo in cui un tema viene percepito? Tramite, appunto, dice Réti, la memorizzazione subconscia di motivi e moduli appresi in precedenza, a cui l'ascoltatore fa riferimento nel momento in cui gli si presenta un nuovo tema.

Quest'illusione è ovviamente inconscia perché, fino al momento in cui Réti non glielo chiarifica, l'ascoltatore non sa cosa sia ciò che rende il tema così pertinente. Di conseguenza, che una relazione motivica sia musicalmente significativa non implica necessariamente che «debba essere udita e compresa dall'ascoltatore come un'espressione coerente. L'incredibile influenza che può esercitare sull'uditore come transitoria ricapitolazione inconscia – cioè la *sua esistenza teoretica all'interno del brano* – è di per sé sufficiente» (*Thematic Process*, p. 47). Ma se l'analista non fa riferimento alle proprie potenzialità di ascoltatore, in che modo decide quali siano le relazioni motiviche importanti e quali no? Il suo compito dovrebbe limitarsi a etichettare ogni cosa che riesce a individuare, senza preoccuparsi di come venga vissuta? L'analisi motivica degenera facilmente in un puro esercizio meccanico, nel quale la partitura viene analizzata senza mai essere stata veramente letta; questa tendenza viene per giunta esacerbata dall'importanza particolare che Réti diede a quello che chiamava «identità d'altezza»²³. Con questo egli intendeva un motivo che si ripresenta con tutte le note originali, eccetto gli accidenti che occasionalmente possono essere diversi (il ritorno del tema d'apertura dell'Andante dell'op. 130 ne è un esempio). Molto spesso il contesto armonico sarà mutato, op-

²³ *Identical pitch* [N.d.T.].

pure il motivo comparirà con le medesime altezze, ma in una tonalità differente²⁴. Tutto questo significa che esso *suonerà* in maniera differente, ma *allo sguardo* si presenterà identico. La tendenza complessiva dell'analisi motivica è di raffigurare l'evento musicale come un complicato cifrario la cui decodificazione dipende dal tempo che si trascorre a osservare la partitura: tale atteggiamento non incoraggia affatto l'evoluzione dell'orecchio interiore!

Con questo non intendo dire che Réti non possedesse buone qualità di penetrazione musicale nell'approccio ai brani. Inoltre bisogna comunque rendergli merito di aver per la prima volta affrontato, nei paesi di lingua anglosassone, il problema della coerenza macrostrutturale: nel 1950 quasi nessuno in Inghilterra o negli Stati Uniti era a conoscenza del lavoro di Schenker. Oggigiorno, invece, i limiti del metodo di Réti sono del tutto evidenti. Il punto centrale in un metodo analitico dovrebbe infatti essere proprio quello di guidare, attraverso un'informazione chiara ed esauriente, all'interno dell'evento musicale, così come lo si percepisce. Il metodo di Schenker fornisce sicuramente una guida di questo genere, suggerendo alcune domande iniziali – ad esempio come la musica sia percepita in quanto movimento direzionato – e appoggiandosi poi a una tecnica grafica che collochi queste domande in una veste sempre più penetrante e raffinata. Un grafico schenkeriano non esprime unicamente un'interpretazione analitica; costituisce anche un mezzo per giungere all'interpretazione e un valido strumento di confutazione. Esso riconduce costantemente alla partitura, sia per investigare un particolare atteggiamento nell'ascolto di un determinato passaggio, sia per vedere come questo venga confermato dal ritmo, dal fraseggio e dagli altri mezzi di articolazione delle frasi musicali. Il metodo di Réti, al contrario, scarta tutte queste possibilità: invece di ricondurre alla partitura, stimola a isolare i temi, ignorando il contesto. (Colpisce molto constatare quanti elementi della *Sonata* «Patetica» rimangano inesplorati dopo che Réti vi ha dedicato ben 78 pagine di analisi.) Il suo metodo tende a smorzare le percezioni nei confronti delle peculiarità individuali di ciascun testo musicale. Ad ogni brano applica il medesimo procedimento – un esame dettagliato degli *incipit* in modo da individuare i moti-

²⁴ Ad esempio, cfr. l'analisi delle *Kinderszenen* di Schumann, in *Thematic Process*, cit.

vi, seguito da una rapida comparsa dei temi successivi. A dire il vero anche l'analisi schenkeriana inizia in maniera standard, cosa che, dopo tutto, significa aver acquisito una metodologia analitica. Ma il modo in cui un'analisi schenkeriana si evolve dipende dal singolo brano e il risultato è un sondaggio all'interno di esso. Per contro, ciascuna delle analisi di Réti si conclude più o meno allo stesso modo e la sua capacità di penetrazione (se veramente di questo si tratta) riguarda più la natura dei procedimenti compositivi in generale che la particolare qualità della musica analizzata.

4. APPROCCI FORMALI ALL'ANALISI

1

Cosa si intende per «approccio formale»?

Nell'accezione più semplificata, «analisi formale» significa ogni sorta di analisi che sia volta a codificare la musica in simboli e a dedurre le strutture musicali dalle figure tracciate da questi simboli. L'analisi tradizionale della forma, che codifica un blocco tematico come «A» e un altro come «B» è, da questo punto di vista, sicuramente un esempio di analisi formale, ma il metodo che descriveremo in questo capitolo codifica la musica in simboli a un livello più dettagliato; essi non riguardano perciò semplicemente la «forma» nel senso tradizionale¹.

Es. n. 51. Schubert, *Heidenröslein*.

Lieblich ♩ = 69

The image shows a musical score for Schubert's 'Heidenröslein'. It is in 2/4 time, marked 'Lieblich' (moderately) with a tempo of 69 beats per minute. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The lyrics are in German and are written below the voice staff. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand, marked 'pp' (pianissimo).

Sah ein Knab' ein Rös-lein stehn, Rös-lein auf der Hei - den,
Kna-be sprach: ich bre-che dich, Rös-lein auf der Hei - den,
Und der wil - de Kna-be brach's Rös-lein auf der Hei - den:

¹ In questo libro si fa una distinzione terminologica fra «analisi formale» e «analisi della forma», ma in ogni caso la definizione «analisi formale» può avere entrambi i significati. Qualche volta viene usato il termine «formalistico» per il tipo di analisi trattato in questo capitolo.

5

war so jung und mor-gen-schön, lief er schnell es nah' zu sehn,
Rös-lein sprach: ich ste-che dich, dass du e-wig denkst an mich,
Rös-lein wehr-te sich und stach, half ihm doch kein Weh und Ach,

9

nachgebend

sah's mit vie-len Freu-den. Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot,
und ich will's nicht lei-den. Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot,
musst'es e-ben lei-den. Rös-lein, Rös-lein, Rös-lein rot,

cresc. *ff*

13

wie oben

Rös-lein auf der Hei-den.
Rös-lein auf der Hei-den.
Rös-lein auf der Hei-den.

L'elemento più importante che comprende metodi diversi di analisi musicale sotto la comune denominazione di «ana-

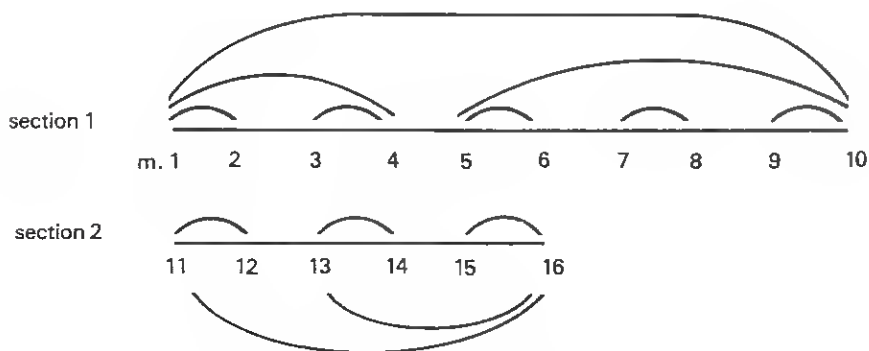
lisi formale» non è tanto la tecnica specifica che essi condividono, quanto una comune attitudine di base verso la struttura musicale.

Per poter meglio comprendere il nocciolo tecnico dell'analisi formale, è bene chiarirsi in che cosa consiste questa particolare attitudine; prenderemo perciò come esempio un'analisi che non si può dire formale sotto alcun aspetto tecnico (cioè non usa la codificazione in simboli), ma che, ciononostante, tradisce un forte atteggiamento formalistico. Si tratta di un'analisi compiuta su *Heidenröslein* di Schubert (es. n. 51), tratta dal volume di Jeffrey Kresky *Tonal Music*². Questo libro sviluppa sistematicamente un metodo di analisi più o meno schenkeriano, a partire dalle più semplici osservazioni logiche e percettive della musica; complessivamente si può dire che esso ignori la teoria e il gergo dell'analisi schenkeriana, e infatti di Schenker non viene neppure menzionato il nome. L'analisi di Kresky di *Heidenröslein*, come si può prevedere, scopre una linea fondamentale (sebbene non venga così denominata) che inizia con il si, muove attraverso il la e termina con il sol nel registro vocale più basso a b. 14; questo movimento viene ricapitolato dalle ultime tre note del canto. Come qualsiasi schenkeriano, Kresky vede il movimento da sol maggiore, attraverso si minore, a re maggiore (b. 5-10), che coincide con un allontanamento della voce dal registro della linea fondamentale, come un prolungamento della sonorità triadica iniziale. Ma né la procedura, né il tono dell'analisi di Kresky sono convenzionalmente schenkeriani. Inizia «affettando» la musica in unità di due battute, che ricompone in seguito in unità più ampie, sulla base di alcune caratteristiche superficiali come ripresa, cambiamenti di scrittura e corone (es. n. 52). Analizza poi a livello intermedio ciascuna di queste «fette» (o segmenti, come vengono spesso chiamati), in maniera da mostrare che ciascuna «esprime» una data triade. Perciò nella b. 1-4 la linea vocale è un arpeggio della triade di tonica mentre – così egli suppone – ciascuna delle quattro linee nella parte del pianoforte «esprime» un singolo membro di quella triade, elaborata per mezzo di note adiacenti o altri movimenti lineari. Anche le b. 5-10 «esprimono» la triade di sol maggiore, ma a un livello più alto, dal momento che qui l'arpeggio forma il bas-

² University of Indiana Press, 1978.

so di una serie di accordi in posizione fondamentale – di modo che, a differenza del primo segmento, il secondo è aperto tonalmente (con il percorso I-V che viene naturalmente invertito nel terzo e ultimo segmento). A questo punto Kresky formula una considerazione tipicamente formalistica: «Proprio come la prima frase si evolve dalla triade di sol maggiore espressa nella prima misura, l'intero brano germoglia dalla triade di sol maggiore espressa dalla prima frase. Notiamo che la prima misura rappresenta un quarto della prima frase e che la prima frase è proprio un quarto della composizione» (p. 74). Ciò che rende plausibile questa affermazione è la convinzione che ogni forma musicale sia l'espansione di un nucleo strutturale di una qualche specie, un'espansione che funziona gerarchicamente, più o meno in accordo con leggi fisse – cosicché il compito dell'analisi diventa quello di individuare in ogni singolo caso quali siano queste leggi.

Es. n. 52



Tutto ciò è davvero così differente dalla concezione schenkeriana della musica come prolungamento di una struttura fondamentale? Sì e no. La differenza essenziale è che Kresky, con il suo approccio a scatole cinesi, accentua il carattere statico della struttura musicale; ne considera l'aspetto sinottico, come uno schema. Non lo considera psicologicamente, come un evento che si realizza nel tempo – che sarebbe la maniera normale in cui un analista schenkeriano si accosterebbe a questo brano, chiedendosi cioè «in che modo viene esperita la musica nel suo movimento direzionato verso una conclusione?». Questa differenza di approccio si evidenzia pro-

prio nel fatto che Kresky usa il termine «esprimere» dove Schenker userebbe «prolungare». Considerare la nota principale di *Heidenröslein* (il si) come un «prolungamento» significa implicare la sua risoluzione (attraverso la e sol) anche se dilazionata: viene accentuata in questo modo l'esperienza psicologica dell'anticipazione e del ritardo. Considerare invece che essa «esprime» la triade di sol maggiore, significa porre l'accento sulla struttura formale piuttosto che sull'effetto che la musica produce nell'ascoltatore; infatti altre analisi formali usano il termine «presentare» esattamente nello stesso modo in cui Kresky usa «esprimere».

Ma questa differenza di approccio ha veramente importanza in termini pratici? La risposta è sicuramente sì, e lo vediamo confermato da due esempi. Kresky descrive il si minore a b. 8 come il «vincolo maggiore fra la tonalità precedente e quella successiva» (p. 75), cioè fra sol maggiore e re maggiore. Considerando lo schema sol-si-re, niente è più ovvio del fatto che il si lega sol e re (come successive triadi diatoniche e come parti costitutive della triade di sol maggiore). Dal punto di vista psicologico, però, il si non funziona affatto come legame coesivo. Per verificarlo è sufficiente suonare il *Lied* sino alla fine di b. 8, armonizzando l'ultima nota con un accordo di re maggiore invece che si minore. La cadenza sulla dominante si dimostra perfettamente coerente anche senza la mediant, così che si minore non rappresenta il *trait-d'union*.

In realtà è proprio l'opposto: esso fa parte di una cadenza d'inganno e, come suggerisce il nome, serve a ritardare la risoluzione – ha cioè una funzione psicologica che coinvolge l'esperienza del tempo musicale. Il secondo esempio è la descrizione di Kresky del la# a b. 9 come «misterioso», per il fatto che non appartiene all'organizzazione diatonica del tradizionale apparato armonico. Di conseguenza lo spiega come un riferimento al si minore della battuta precedente. Questa spiegazione non convince molto, in considerazione del fatto che quel riferimento al si minore è del tutto «cancellato» dal la dell'accordo di re maggiore all'inizio della b. 9. Però ancora più importante è il fatto che Kresky senta il bisogno di dare a tutti i costi una giustificazione di quel la#, cioè che interpreti come «misteriosa» una nota che è una banale nota di volta cromatica e che come tale viene anche tranquillamente percepita da chi ascolta. Questo perché se ci si spie-

ga il fenomeno musicale sulla base delle strutture formali e non in termini di fattori psicologici, come l'aspettativa da parte dell'ascoltatore, la presenza di note di volta cromatiche, così comuni nello stile di Schubert, perde i suoi connotati di ovvietà. Diventa quindi necessario trovare per ogni dettaglio una spiegazione nell'ambito della struttura particolare del brano. Questo è il motivo per cui Kresky analizza *Heidenröslein* come se un cataclisma avesse cancellato la memoria di tutto il resto della musica tonale; non dà nulla per scontato.

Quali sono le origini di questa concezione formalistica della musica che «esprime» o «presenta» delle strutture? Negli Stati Uniti (dove le tecniche di analisi formale sono molto sviluppate), la fonte più diretta è la teoria della musica seriale sviluppata da Milton Babbitt e George Perle. Entrambi hanno sottolineato il livello di sviluppo raggiunto dalla musica seriale, partendo dalle relazioni strutturali determinate dalla serie, sviluppata nelle sue varie trasformazioni (inversione, retrogradazione, trasposizione – ma non è necessario analizzarle qui i dettagli di tali operazioni).

Ora, un tale complesso di operazioni è una struttura puramente astratta, che esiste del tutto indipendentemente dal tempo musicale. Perle ha usato il termine «precompositive» per indicare queste proprietà formali della serie, distinguendole così dagli aspetti «compositivi» veri e propri della musica – cioè dal modo in cui il compositore sceglie di presentare le strutture formali nel tempo, per mezzo dei suoni musicali veri e propri. È evidente come questa impostazione possa essere adattata all'analisi schenkeriana: la struttura fondamentale è vista come l'aspetto astratto, precompositivo della musica, che può essere presentato, al momento della composizione, in tutti i modi possibili – per mezzo di differenti prolungamenti, interruzioni, ecc. Proprio questa distinzione fra la struttura logica di un brano musicale e la sua realizzazione attraverso i suoni è il centro dell'approccio formalistico. Fra tutti, esso è stato maggiormente sostenuto da Benjamin Boretz (un collega di Babbitt all'Università di Princeton, che, sotto l'influenza di Babbitt, è diventata una roccaforte del formalismo). Stando a Boretz, «non abbiamo sempre bisogno dei suoni per rappresentare la musica, a prescindere dalla loro indispensabilità per trasmetterla, dal momento che, una volta estratto il loro bagaglio complessivo di relazioni formali significative [...], non abbiamo altro uso musi-

cale da attribuire loro»³. Naturalmente vi sono delle condizioni generali che riguardano la scelta dei suoni in grado di trasmettere quel contenuto di relazioni: essi non devono essere eccessivamente calmi, o acuti, ecc. Ma tali condizioni generali non riguardano l'analista: come dice Babbitt, «la scoperta e la formulazione di queste vestizioni riguarda la psico-acustica»⁴.

Uno dei risultati di questa separazione fra strutture logiche della musica da una parte, e sua espressione in suoni dall'altra, è stata una reinterpretazione del metodo analitico di Schenker. L'analisi schenkeriana convenzionale viene espressa nei termini di un unico stile storico, quello della tonalità occidentale. Ma persone come Boretz hanno creduto che, se il metodo schenkeriano poteva venire riformulato nei termini di pure relazioni logiche fra strutture musicali, allora il principio base di tale metodo – la sua concezione della musica come una serie di livelli strutturali – poteva essere applicato anche a stili diversi dalla tonalità occidentale. Può essere utile e questo punto un paragone con la fisica. La fisica newtoniana si esprimeva in termini di relazioni fisiche applicabili all'universo, così come questo era conosciuto nel XVII secolo. La relatività viene espressa in termini molto più astratti, e include la fisica newtoniana, nel senso che fornisce una teoria di ciò che accade in quelle stesse condizioni fisiche. Essa però fornisce spiegazione anche di moltissimi altri fenomeni possibili, cosicché la teoria della relatività ha un'applicazione molto più estesa della fisica newtoniana.

In maniera del tutto analoga, quello che Boretz e gli altri neo-schenkeriani hanno cercato di fare, è stato il generalizzare il metodo schenkeriano, affinché mentre prima esso era in grado di spiegare ciò che accadeva solo nell'ambito delle particolari condizioni stilistiche della musica tonale, fosse ora in grado di fornire spiegazione anche in ogni altra situazione stilistica immaginabile. Su questi presupposti Boretz elaborò una teoria onnicomprensiva, esposta in una serie di articoli molto conosciuti (anche se non necessariamente altrettanto letti), intitolati «Metavariations», che illustrano un modello gerarchico applicabile a qualsiasi musica.

³ «Metavariations (II)», *Perspectives of New Music*, Primavera/Estate 1970, p. 63.

⁴ «Past and Present Concepts of the Nature and Limits of music», in B. Boretz, E. T. Cone (a cura di), *Perspectives on Contemporary Music Theory*, Norton 1972, p. 9.

Si inizia con una semplice discriminazione fra identità e non-identità in termini di altezza e di tempo: egli considera questo come il livello più elementare di struttura musicale, condiviso da tutte le culture musicali. Boretz struttura in seguito queste discriminazioni elementari per mezzo di varie regole e operazioni logiche (che vengono espresse nei termini della logica simbolica), che a loro volta generano livelli più alti di strutture musicali.

Non tutte queste regole sono applicabili a tutta la musica. Ad esempio, livelli più alti di struttura musicale possono essere originati da regole che determinano o l'ordine degli eventi, o il loro contenuto: il primo si addice alla musica seriale, il secondo a quella tonale.

Così, a questi livelli intermedi, si possono distinguere tipi differenti di organizzazione musicale. A livello più alto sono i singoli pezzi che vengono distinti uno dall'altro. Di conseguenza, analizzare un brano musicale significò, per Boretz e per gli altri formalisti, stabilire una serie di regole formali che mostravano come la struttura di un singolo pezzo (o perlomeno la migliore approssimazione a essa) poteva essere ricostruita partendo da distinzioni elementari di altezza e tempo, comuni a tutta la musica.

Fino a che punto l'analisi schenkeriana rimane riconoscibile in questa nuova veste?⁵ La struttura logica dell'analisi schenkeriana rimane intatta: sono presenti, cioè, le successioni di livelli strutturali dal più determinato al meno determinato (sebbene vi sia un cambiamento di prospettiva, nel senso che l'analisi schenkeriana si concentra nell'indagine partendo dal livello esterno verso la struttura fondamentale, mentre l'analisi neo-schenkeriana si concentra sulle modalità con cui la struttura fondamentale genera il livello esterno). Ma ciò che viene a mancare è la struttura psicologica dell'analisi schenkeriana. La domanda di Schenker – «in che maniera la musica viene percepita come movimento direzionato?» – viene sostituita da un'altra: «In che modo la partitura può apparire come una struttura logica?». O, forse più propriamente, «in che modo è possibile ricodificare la partitura così che la sua unità formale divenga di per sé eviden-

⁵ Volendo fare un dettagliato paragone fra analisi schenkeriana e neo-schenkeriana, si possono mettere a confronto le analisi di Schenker e di Boretz del primo tema della *Quarta Sinfonia* di Brahms. L'analisi di Schenker è contenuta in *Free Composition*, cit., fig. 81(2); quella di Boretz si trova in «Metavariations (IV)», *Perspectives of New Music*, Primavera/Estate 1973, p. 160.

te?». Uno di questi aspetti è stato commentato a proposito di Kresky: dove l'analista schenkeriano si interessa dell'esperienza psicologica del tempo, quello formale concepisce le strutture in maniera statica, in termini di schemi logici. Ma un aspetto ugualmente importante è che mentre l'analisi schenkeriana usa l'esperienza della musica come materiale di base, l'analisi formale analizza accuratamente la *partitura*. Ciò avviene in base a una considerazione tenuta in gran conto dagli analisti formali, e cioè che si è sempre in grado di formulare opinioni oggettive e precise riguardo alle partiture, mentre della propria esperienza musicale si può parlare solo in maniera soggettiva e imprecisa. (Boretz prende in giro i metodi analitici basati su presupposti come l'aspettativa o la sorpresa, chiedendosi per quale ragione dobbiamo considerare queste reazioni più significative di quelle dell'ascoltatore che, al contrario, si addormenta.) Per comprendere questa posizione bisogna tener presente che l'approccio formale non è nato da ragioni puramente musicali. Esso rifletteva una reazione tipica di quell'epoca contro il pensiero impressionista, una reazione associata al positivismo logico e, in particolare, a Carnap, Goodman e Quine – filosofi che ripetutamente vengono citati nei saggi di Boretz e degli altri formalisti. Babbitt esponeva questo punto di vista in maniera molto chiara, quando scriveva: «Non esiste che un tipo di linguaggio, un solo tipo di metodo per la formulazione verbale di 'concetti' e per l'analisi verbale di tali formulazioni: il linguaggio 'scientifico' e il metodo 'scientifico' [...] Qualsiasi affermazione riguardo la musica si deve adeguare a quei presupposti verbali e metodologici che mirano alla possibilità di discussioni rigorose in ogni campo»⁶. Ci sono due modi possibili di considerare quest'affermazione. Alcuni sostengono che, se si parla in termini «scientifici» delle strutture simboliche di una partitura musicale, ci si impedisce del tutto un discorso sulla musica come opera d'arte umana; questo è il punto centrale: le partiture non sono dei veri e propri testi, sono semplicemente un modo comodo anche se un po' trascurato di rappresentare i suoni musicali ai fini dell'esecuzione (si dirà di più sull'argomento nel cap. 6). L'altro punto di vista è che per quanto poco le tecniche formali di analisi ci possono dire sulla natura della musica, quel poco ce lo dicono almeno in termini precisi ed espliciti. En-

⁶ *Past and Present Concepts of the Nature and Limits of Music*, cit., p. 3.

trambi i punti di vista possono essere sostenuti, dipende da che tipo di individui siamo.

Nel complesso i metodi formali di analisi non hanno inciso in maniera decisiva riguardo al repertorio tonale. (Se si legge l'analisi di Boretz sulle prime diciotto battute della *Quarta Sinfonia* di Brahms lo si fa più per capire qualcosa di Boretz che non di Brahms – il che equivale a dire che Boretz ha un peso maggiore come teorico che come analista.) I metodi formali hanno avuto una presa maggiore nei confronti della musica antica, della musica contemporanea e della musica non-occidentale – tutti ambiti entro ai quali il metodo di Schenker (e, di riflesso, quello di Meyer o di R  ti) non possono essere applicati in maniera soddisfacente. Negli Stati Uniti il tipo di approccio formale pi  sferrato   quello della teoria insiemistica.

II

Analisi insiemistica

L'es. n. 53 mostra l'ultimo dei *Sechs kleine Klavierst  cke* op. 19 di Schoenberg. Non si pu  analizzare questo pezzo secondo i criteri della struttura tonale tradizionale, come ad esempio ha fatto Kresky con *Heidenr  slein*; non esiste una tonica (o, perlomeno,   difficile stabilire quale essa sia) e non vi   lo stesso tipo di elaborazione triadica che si riscontra in Schubert. Ci  che di solito si fa quando ci si trova di fronte un brano di musica atonale   di estrarne quello che si considera significativo e di ignorarne il resto. Ad esempio, si potrebbero isolare gli aggregati pi  familiari, come le sovrapposizioni di quarte alle b. 1 e 5, o quelli per toni interi come alle b. 5-6. Oppure si potrebbero isolare motivi che ricorrono all'interno del pezzo, ad esempio il modo in cui l'esibito *mi-re#* di b. 3-4 riecheggia a b. 8 come parte centrale. Ma estrarre alcuni particolari e ignorare il resto in questo modo equivale a isolare alcune triadi di un pezzo tonale e ignorare la struttura soggiacente che esse prolungano; e questo   precisamente quello che Schenker ci insegna a non fare. Lo scopo di un'analisi secondo la teoria insiemistica cos  come   stata elaborata da Allen Forte (lo stesso Allen Forte del quale si   parlato al cap. 2),   di fornire il medesimo grado di penetrazione nella struttura sotterranea della musica atona-

le di quello fornito da Schenker per la musica tonale; come dice lo stesso Forte, «questo tipo di analisi fornisce una cornice per la descrizione, l'interpretazione e la spiegazione di ogni composizione atonale»⁷.

Iniziamo con la stessa procedura usata da Kresky in *Heidenröslein* e suddividiamo l'op. 19/6 in sezioni. L'es. n. 53 mostra come il brano si articoli in sei parti, indicate con lettere da A a F, ciascuna delle quali è distinta dall'altra sulla base di caratteristiche di superficie come la scrittura, il ritmo e le dinamiche. Ora, quello che si vuole fare è stabilire una rete di relazioni fra queste varie sezioni, paragonabile al diagramma di Kresky (es. n. 52) ma senza usare lo stesso tipo di tecniche di riduzione, specifiche della musica tonale. Ad esempio, non si dirà che il re# alla mano sinistra a b. 3 è una nota inessenziale e che il mi che segue è invece essenziale, o viceversa, proprio perché in un pezzo atonale non sappiamo cosa rende una nota più importante rispetto a un'altra. Così, piuttosto che rischiare di compiere selezioni inadeguate, proveremo a vedere quali relazioni strutturali esistono fra i contenuti globali di ogni singola sezione, considerati come un'unità armonica. Poniamo che il registro non influisca sulla funzionalità armonica di una nota – in altre parole, come per l'armonia tonale, un do abbia sempre la medesima valenza a prescindere dall'ottava in cui è collocato. (In gergo, ciò di cui ci stiamo interessando sono *classi di altezza*⁸ – tutti i do in generale e non una altezza in particolare, come questo do acuto, quel do grave). Ciò significa che la nostra analisi si baserà su quello che è mostrato nell'es. n. 54: lo useremo come un modello operativo della musica, nella speranza che in questa versione semplificata siano conservati gli aspetti più importanti della struttura originale del pezzo.

Alcune relazioni fra il contenuto armonico delle varie sezioni sono immediatamente ovvie. Ad esempio, il contenuto della sezione B include il contenuto della sezione A e, analogamente, il contenuto della sezione F include quello della sezione A. In realtà non c'è bisogno che l'es. n. 54 lo dimostri! Ma senza di esso non sarebbe così facile osservare che il contenuto della sezione E include il contenuto della sezione D – lo si può rilevare dalla partitura, ma l'es. n. 54 facilita questa

⁷ *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven 1973, p. 93. Per una recente riconsiderazione dell'analisi insiemistica, cfr. A. Forte, «Pitch-class set analysis today», in *Musical Analysis*, 4 (1985), pp. 29–58.

⁸ *Pitch-class* [N.d.T.].

Es. n. 53. Schoenberg, Op. 19/6 con segmentazione.

Sehr langsam (♩)

The musical score is divided into six segments, labeled A through F, each enclosed in a rectangular box. The tempo is marked 'Sehr langsam' with a half note symbol. The key signature has one sharp (F#). The score is written for piano with treble and bass staves.

- Segment A:** Measures 1 and 2. Dynamics: *pp*. Measure 1 contains a whole note chord. Measure 2 contains a whole note chord.
- Segment B:** Measures 3 and 4. Dynamics: *p* and *pppp*. Measure 3 contains a whole note chord. Measure 4 contains a whole note chord with a fermata.
- Segment C:** Measures 5 and 6. Dynamics: *p*, *pp*, and *ppp*. Measure 5 contains a whole note chord. Measure 6 contains a whole note chord with a fermata.
- Segment D:** Measure 7. Dynamics: *p*. Contains a half note chord with a fermata.
- Segment E:** Measure 8. Dynamics: *pp*. Contains a half note chord with a fermata.
- Segment F:** Measure 9. Dynamics: *ppp*. Contains a half note chord with a fermata.

individuazione, mentre l'es. n. 55 mostra tali relazioni in due modi differenti. Finora ci siamo occupati esclusivamente di relazioni effettivamente presenti, cioè abbiamo cercato di vedere dove le classi di altezza di una sezione includessero le classi di altezza di un'altra. (Ciò equivale a dire che un accordo di settima di dominante su sol include la triade di sol.) Una sezione potrebbe però includere il contenuto di un'altra

Es. n. 54



Es. n. 55

E:		D:
C	→	C#
C#	→	D
D	→	D#
D#	→	F#
E	→	
F#		
G		
G#		
B		

su un piano differente, mediante una trasposizione (proprio come l'accordo di settima di dominante su sol, se lo trasponiamo di una terza, include la triade di mi maggiore. Questo è il tipo di relazione che c'è fra le sezioni B e D del brano di Schoenberg e l'es. n. 56 ne mostra il funzionamento. Ciononostante, non ci si deve limitare alle sole operazioni di inclusione e trasposizione, fornite dall'armonia tonale: si devono ricercare anche altre relazioni. Ad esempio, il contenuto di una sezione potrebbe includere il contenuto di un'altra sezione solo se questo viene invertito: e questo è infatti il rapporto tra le sezioni A ed E. Lo si può verificare sulla notazione musicale dell'es. n. 57. Tuttavia, man mano che le relazioni che prendiamo in esame divengono sempre più complicate, diventano sempre più difficili da trattare mediante la notazione convenzionale. Sarà più semplice pertanto usare una notazione numerica. La nota più grave di ogni gruppo sarà indicata con «0» e rappresenterà il termine di riferimento rispetto al quale le altre note verranno classificate in base alla loro distanza in semitoni. Nella sezione E la nota più bassa è un do; essa viene indicata con 0, mentre il do# con 1, ecc. Il contenuto armonico della sezione E potrà perciò essere indicato con [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11] e quello della sezione A con [0, 1, 2, 4, 6, 7]. Le cifre nell'es. n. 57 hanno dunque lo stesso significato della notazione musicale e rendono un po' più semplice l'estrazione da ogni sezione di quelle note che corri-

spondono a un'altra sottoposta a inversione: si dovrà semplicemente cercare di volta in volta una coppia di numeri che, sommata, dia il medesimo valore (qui, in particolare, il valore cercato è 8, ma esso dipende da quali nessi di trasposizione esistono fra i due insiemi di note). Alcune persone non condividono questa notazione matematica: sembra loro troppo astratta, manualistica. Ma in realtà essa non è più astratta dell'usuale notazione mediante lettere; è solamente diversa. Ci si può anche esercitare a cantare a prima vista seguendo i numeri. È abbastanza facile e si possono cantare le note mentre si scorrono le cifre, cercando gli intervalli.

Es. n. 56

is a transposition of D:

B:	D:
C	C [#]
D [#]	D
E	D [#]
F	F [#]
F [#]	
G	
A	
B	

Es. n. 57

is an inversion of A:

E:	A:	E:	A:
C	F	0	0
C [#]	F [#]	1	1
D	G	2	1
D [#]	A	3	2
E	B	4	4
F	C	6	6
F [#]		7	7
G		8	
G [#]		11	
B			

Cosa abbiamo ottenuto fino a questo punto? Abbiamo individuato tre modi, mediante i quali le altezze delle varie sezioni dell'op. 19/6 possono essere messe in relazione una con l'altra: per analogia letterale, per analogia tramite trasposizione e per analogia tramite inversione. C'è inoltre un altro importante tipo di relazione in questo brano, basata sulla complementarità. Cosa significa complementarità? Prendiamo ad esempio le altezze contenute nella sezione F. Esse includono tutte le note della scala cromatica a eccezione di do[#], re, re[#] e mi. Ciò significa che queste quattro note sono

complementari alle rimanenti otto note della sezione F. In altri termini, le note complementari a ogni insieme dato di suoni sono quelle note che complementano il totale cromatico. Se teniamo conto di questa complementarità scopriremo un'altra vasta rete di relazioni possibili all'interno delle sezioni dell'op. 19/6. Ad esempio, non vi è alcun legame diretto fra il contenuto della sezione E e quello della sezione F – nessuna delle due include alcuna nota dell'altra, né direttamente, né in forma trasposta e inversa. La sezione E include però le note complementari alla sezione F, cioè do#, re, re# e mi; l'es. n. 58 mostra ciò usando un simbolo matematico (\bar{F}) che indica il complementare di F. In questo caso abbiamo l'inclusione diretta del complementare. Naturalmente, l'inclusione del complementare può avvenire anche mediante trasposizione. Nell'op. 19/6 in effetti ci sono tre relazioni di questo tipo: E include sia il complementare trasposto di B che il complementare trasposto di C, mentre B include il complementare trasposto di F. L'es. n. 59 illustra l'ultimo di questi esempi: se volete potete derivare voi gli altri due. Infine, come prevedibile, c'è un'ultima situazione in cui due insiemi di note possono essere relazionati uno all'altro, e cioè quando uno include il complementare dell'altro sotto forma di inversione. Nell'op. 19/6 ve n'è un caso: il complementare di A include l'inversione di D (es. n. 60).

Es. n. 58

Is the complement
of F:

E:	\bar{F} :	F:
0	1	0
1	2	5
2	3	6
3	4	7
4		8
6		9
7		10
8		11
11		

A meno che non si abbia una particolare predisposizione per queste cose, tutto questo parlare di inversioni e complementari rischia di far venire il mal di testa: ma se si riconsiderano gli es. n. 55-60, si potrà notare che le relazioni musicali di cui stiamo parlando sono in realtà molto semplici e dirette: alcune di esse sono semplicemente poco familiari. Una volta che vengono prese in considerazione nel loro insieme,

Es. n. 59

is a transposition of: which is the complement of F:

B:	F:	F:
0	1	0
3	2	5
4	3	6
5	4	7
6		8
7		9
9		10
11		11

Es. n. 60

is an inversion of D:

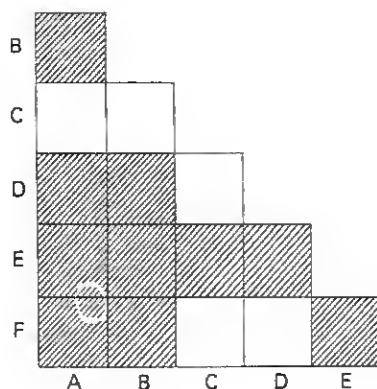
A:	A:	D:
0	3	0
1	5	1
2	8	2
4	9	5
6	10	
7	11	

esse sono in grado di dirci moltissimo sulla struttura complessiva del brano. Per prima cosa mettiamo in evidenza le relazioni che intercorrono fra le sezioni, servendoci di una specie di carta stradale (es. n. 61). La si può leggere come si leggono le carte che indicano la distanza fra una città e un'altra, con la differenza che, in questo caso, essa indica se è possibile o no stabilire una relazione fra le sezioni in questione. Se tale relazione esiste, allora il quadrato viene annerito. Ad esempio, se si considerano le possibilità della sezione C, si constaterà che essa può entrare in relazione solo con la sezione E. D'altra parte, considerando le possibilità di E, si vedrà che essa entra in rapporto con tutte le altre sezioni del brano. In altre parole, abbiamo stabilito uno schema di relazioni fra ciascuna delle varie sezioni del brano, che mostra quali siano i reciproci riferimenti; possiamo rendere ancora più facilmente osservabili le conseguenze formali di tutto ciò disegnando un diagramma (es. n. 62). Questo contie-

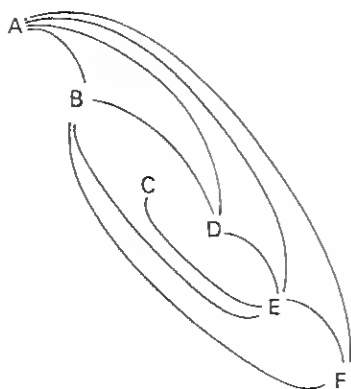
ne esattamente le stesse informazioni dell'es. n. 61 (le linee fra le sezioni rappresentano le relazioni esistenti) e illustra molto chiaramente come tutto faccia capo a E, mentre C si trova quasi totalmente isolato; non c'è alcuna relazione diretta fra C e le altre sezioni che lo precedono o lo seguono. Se ci si pensa bene, tutto ciò è abbastanza simile a quello che un diagramma schenkeriano indicava come successione «interrotta» (es. n. 16, in alto). In entrambi i casi l'analisi evidenzia l'assenza di relazione diretta tra due formazioni adiacenti: esse si relazionano una all'altra solo indirettamente, per il fatto, cioè, di avere una relazione diretta con una terza formazione.

Abbiamo raggiunto l'intento che ci eravamo proposti. Abbiamo quindi ottenuto quello che cercavamo, una struttura portante paragonabile a un livello medio schenkeriano; sarebbe molto facile ora completare l'analisi nella maniera indicata da Kresky, cercando cioè le modalità secondo cui i dettagli di superficie «esprimono» questa struttura soggiacente.

Es. n. 61



Sebbene quello che si è visto qui non sia propriamente un'analisi basata sulla teoria insiemistica (come vedremo, Allen Forte presenta la questione in maniera piuttosto diversa), dovrebbe comunque aver dato un'idea di cosa sia un'analisi di questo tipo. Solo che, alla fine, la maniera in cui ho operato non si rivela molto conveniente. Ho parlato semplicemente di «contenuto armonico di A». Ma supponiamo che ci fosse stata un'altra sezione con il medesimo contenuto armonico; oppure supponiamo che io avessi voluto stabilire un



paragone fra questo brano e un altro in cui si presentasse lo stesso insieme di altezze. Ciò che servirebbe è un modo standardizzato di approccio a questi insiemi di altezze, in qualsiasi modo essi si presentino. La teoria degli insiemi, come viene presentata da Forte nel suo libro *The Structure of Atonal Music*, si basa su un catalogo completo di ogni possibile formazione di altezze, così come si possono presentare in un brano di musica atonale.

Tutto ciò sembra impossibile! Eppure il numero delle formazioni possibili è mantenuto entro limiti facilmente maneggevoli da due restrizioni. La prima è che vengono prese in considerazione unicamente formazioni comprese fra tre e nove differenti classi di altezza. Perché questo limite? Supponiamo che la sezione E dell'op. 19/6 fosse costituita non da nove note ma da dodici – in altre parole, che il contenuto di E fosse il totale cromatico. In questo caso mostrare che il suo contenuto armonico includeva quello di un'altra sezione sarebbe stato del tutto privo di senso: all'interno del totale cromatico può essere compreso tutto, dalla *Nona Sinfonia* di Beethoven a *Zeitmasse* di Stockhausen. Al polo opposto, basta ricordare quello che ho già detto nel capitolo precedente a proposito dell'inutilità di derivare la musica da una singola cellula motivica, fondata sull'intervallo di seconda. In entrambi questi casi tutto si può derivare da tutto. Questo è il motivo per cui Forte circoscrive il proprio ambito d'indagine entro quei limiti di ampiezza che garantiscono che le relazioni individuate siano di qualche significato. Questa è la prima soluzione per contenere le possibili formazioni di altezze all'interno di proporzioni maneggevoli. La seconda riguarda il fatto che in questo tipo di analisi ci interessiamo delle formazioni di altez-

ze, prescindendo dalla particolare trasposizione cui sono soggette e prescindendo dal fatto che esse compaiono in forma originale o inversa. Facciamo un esempio usando il contenuto della sezione D nell'op. 19/6, scrivendolo numericamente (naturalmente, se si preferisce, lo si può leggere anche con la notazione musicale). Innanzitutto non vogliamo avere una definizione per $[0, 1, 2, 5]$, un'altra per la trasposizione del tipo $[1, 2, 3, 6]$ e un'altra per le inversioni $[0, 11, 10, 7]$; vogliamo che tutte queste successioni abbiano un'unica denominazione dimodoché, ogni volta che ne incontriamo una, saremo immediatamente in grado di riconoscerne l'identità con le altre. Questo è proprio ciò che fa Forte. Ciascuna di esse è una differente versione di un unico insieme di altezze – o *pc sets*⁹, come abbrevia Forte – che egli trascrive come 4-4. Il primo 4 significa che vi sono quattro elementi nella successione (come dire, cioè, che vi sono quattro altezze in ogni specifica versione di essa); il secondo 4 significa che essa ricorre come quarta nella classificazione fatta da Forte degli insiemi di quattro elementi. E, dal momento che vi è un unico *pc set* per questo aggregato in tutte le varie trasposizioni e inversioni, il numero totale di *pc sets* possibili compresi fra i tre e i nove elementi diviene sorprendentemente piccolo: risultano essere infatti 208. Forte li elenca in appendice al suo libro.


Es. n. 63



Naturalmente si ha bisogno di una serie di istruzioni che indichino come denominare correttamente ogni singola formazione di altezze incontrata; il tutto assomiglia un po' a ciò che si fa quando si cerca di identificare una farfalla con uno di quei libri che pongono una serie di domande a eliminazione, finché non rimane che una possibilità: un procedimento semplice in linea di principio, ma involuto nella pratica. Consideriamo quattro versioni separate del *pc set* 4-4; la versione come è data nell'op. 19/6; una trasposizione, un'inversione e un'altra inversione in cui sia differente la distribuzione dei registri. Come mostra il primo rigo (es. n. 63), esse appaiono tutte differenti, ma ciò che cerchiamo è un principio di eguaglianza fra esse. Forte dà indicazioni per una procedura formale che stabilisca quale sia il *pc set* che esse condividono: tutto ciò risulta molto utile se si ha a che fare con insiemi estesi o molto simili, o se si vuole organizzare il lavoro con un computer; in generale è però più comodo regolarsi a occhio; per questo motivo trascrivo in nota il procedimento di Forte¹⁰. Prima di tutto bisogna stabilire se la versione che si sta prendendo in esame ha la struttura più compatta, se, cioè, lo spazio fra la nota più grave e la nota più acuta è compreso nell'intervallo più piccolo possibile; in questo caso l'intervallo più piccolo nel quale può essere compresa l'intera figura è un intervallo di quarta giusta; ciò significa che tutte le versioni, tranne l'ultima, si presentano già nella forma più compatta (il loro «ordine normale» come lo chiama Forte). Così si può riscrivere la versione finale come appare nel secondo rigo (es. n. 63). Ritornando poi alla versione che si sta prendendo in considerazione, si controllerà se l'intervallo fra le prime due note è più grande o più piccolo di quello compreso fra le ultime due. Si procede dun-

¹⁰ Riscrivere una successione qualunque in forma numerica, indicando con 0 la nota più grave (es. n. 64, riga 2). Annotare l'ultima cifra (nella successione [0,1,8,11] è 11); spostare i numeri cosicché il primo diventi l'ultimo e aggiungere 12 a questo: il risultato è [1,8,11,12]; sottrarre la prima nota dall'ultima e annotare il risultato (12-1 = di nuovo 11). Ripetere il processo di spostamento, addizione e sottrazione fino a tornare alla prima nota; si ottengono così le successioni [8,11,12,13] e [11,12,13,20] e quindi i nuovi valori (13-8 = 5) e (20-11 = 9). Ora scegliere il più basso tra i valori trovati, cioè 5. L'ordine normale del *pc set* è quello che ha dato luogo a questo valore (cioè [8,11,12,13]), salvo che ora si deve sostituire con uno 0 il primo numero, mentre quello che era il suo precedente valore viene sottratto dagli altri numeri, come si vede nella terza riga dell'es. n. 64; solo le versioni in relazione inversa del *pc set* sembrano ora diverse. Scegliere qualsiasi versione che dia luogo ora al secondo numero più basso, o, se entrambe forniscono lo stesso numero, allora il terzo numero più basso e così via. Questo è, esposto con precisione, lo stesso metodo descritto informalmente nel testo precedente.

Es. n. 64

(1) 

(2) [0, 1, 2, 5] [0, 1, 2, 5] [0, 3, 4, 5] [0, 1, 8, 11]

(3) [0, 3, 4, 5]

(4) [0, 1, 2, 5] [0, 1, 2, 5]

que a una verifica rispetto all'inversione dello stesso e si potrà scegliere l'intervallo più piccolo; così, le prime due versioni nell'es. n. 63 rimangono invariate, mentre le ultime due subiscono un'inversione. A questo punto le note vengono convertite in cifre, esattamente come prima, chiamando la nota più grave «0»; così facendo si elimina ogni differenza nella trasposizione delle differenti versioni ed esse risultano tutte [0, 1, 2, 5]. Ciò significa che 0, 1, 2, 5 è la «forma primaria» in cui compare questo *pc set*. Ora rintracciamo nell'appendice del libro di Forte la sequenza [0, 1, 2, 5], dove sono stabilite queste relazioni:

$$4-4 \qquad 0, 1, 2, 5 \qquad 2 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 0$$

Leggeremo di conseguenza che 4-4, come si è detto, è il nome del *pc set*; 0, 1, 2, 5 è la sua forma primaria e 2 1 1 1 1 0 è il vettore intervallare, come ora spiegherò in breve. Cosa succede se non si riesce a rintracciare la forma primaria nella tabella di Forte? Sicuramente bisogna rifare i calcoli: si tratta senz'altro di un errore.

Chiunque pensi a questo punto che tutto ciò non sia analisi musicale ha perfettamente ragione; tutto quello che si ottiene da questi procedimenti è una codificazione standardizzata del *pc set*. Non ci si è occupati di alcuna questione musicale; in ultima analisi, non importerebbe poi così tanto l'individuazione di un determinato *pc set* o quale versione di esso si sia presa come forma primaria, posto che il discorso fosse sostenuto da una coerenza globale. Ma, da questo momen-

to in avanti, si può iniziare a trarre alcune genuine conclusioni analitiche, dal momento che i vari *pc sets* che si individuano in un brano possono essere posti in relazione uno all'altro in vari modi. Ad esempio, si può scoprire che due insiemi sono simili per il fatto di contenere entrambi un terzo insieme più piccolo, che funziona come elemento musicale indipendente. Oppure si può scoprire che i vari insiemi usati in un brano fanno uso di uguali o simili *vettori intervallari*. Questo è rappresentato dal numero a sei cifre che Forte dà per ogni *pc set* in appendice al suo libro; rispetto a 4-4 esso è 2 1 1 1 1 0. Questo significa semplicemente che, se si considerano tutti gli intervalli fra le differenti note del *pc set* in qualsiasi versione esso si presenti, e se si danno per scontate le relazioni d'ottava, si individueranno due seconde minori, una seconda maggiore, una terza minore, una terza maggiore, una quarta giusta e nessuna quarta eccedente. Dei 208 possibili *pc sets*, ve ne sono solo 19 coppie che condividono questo stesso vettore intervallare; Forte chiama questi *sets* zeta-correlati, e inserisce una Z nella loro sigla (ad esempio 6-Z6); così, quando in un pezzo si trova indicato uno di questi *pc sets*, si è avvertiti della possibilità che questo vettore intervallare giochi in esso un importante ruolo unificante.

Ma il modo più significativo in cui i differenti *pc sets* possono essere messi in relazione è, secondo Forte, l'individuazione di una loro comune appartenenza a un medesimo complesso di insiemi¹¹.

Ora, un *complesso di insiemi* è un insieme di *pc sets*, nello stesso senso in cui un *pc set* è un insieme di singoli intervalli; c'è però un'importante differenza; il *pc set* è un insieme di moduli equivalenti, della stessa dimensione, mentre un complesso di insiemi consiste in un *pc set* più tutti quei *pc sets* di dimensioni diverse, che possano essere compresi al suo interno, attraverso vari tipi di relazione. Può essere a questo punto utile un paragone con un albero: le foglie appartengono all'insieme «foglia», e i rami all'insieme «rami», mentre il complesso «albero» include la foglia e i rami, insieme al tronco, ai ramoscelli, ecc. In realtà, abbiamo già incontrato un complesso di insiemi, ma non sotto questo nome. Quando consideravamo l'op. 19/6, trovammo che gli insiemi di tutte le sezioni erano compresi nell'ambito della sezio-

¹¹ *Set complex* [N.d.T.].

ne E; quindi la sezione E includeva le note delle altre sezioni in forma diretta, trasposta e inversa, e anche il complementare di una di essi. Ciò significa che gli insiemi di tutte le sezioni dell'op. 19/6 sono membri del complesso che riguarda l'insieme della sezione E, in quanto ci sono anche molti *pc sets* che non appaiono in questo brano. Quando in un brano ogni elemento può essere derivato da un singolo complesso di insiemi in questo modo, Forte chiama la struttura *connessa*: l'obiettivo principale di un dualista che segue l'approccio della teoria insiemistica è appunto dimostrare come in un brano formazioni d'altezza apparentemente irrelate, in realtà abbiano una correlazione in virtù della loro comune appartenenza a un complesso di insiemi.

La denominazione di Forte per il *pc set* della sezione E nell'op. 19/6 è 9-4 (il che significa, come abbiamo detto, che esso appare come quarto in una sequenza di insiemi di nove elementi); la sigla globale con cui egli si riferisce all'insieme è K (9-4).

In realtà sarebbe più corretto indicarlo K (3-4, 9-4). Ciò perché ogni complesso di insiemi presuppone un principio di complementarità, e, in questo caso, 3-4 è il *pc set* complementare a 9-4 (nel suo elenco, Forte dispone i vari insiemi complementari in maniera che abbiano il medesimo numero d'ordine). Questo significa che K (9-4) include automaticamente K (3-4), e che K (3-4) automaticamente include K (9-4) – in altre parole, vi è un unico insieme, che, nel suo complesso, include 3-4 e 9-4, e, di conseguenza, il nome che lo caratterizza dovrebbe essere unico: K (3-4, 9-4). D'altra parte, spesso è più pratico riferirsi a tale insieme sia come K (3-4) che come K (9-4) – dipende da quale dei due è in quel momento presente nella musica; in questo caso è sufficiente ricordarsi che entrambe le sigle si riferiscono alla stessa cosa.

A causa di questo principio di complementarità, è ovvio che i complessi di insiemi siano meno che i singoli *pc sets* – 114 rispetto a 208 (il numero è leggermente superiore alla metà perché vi sono alcuni insiemi che non hanno complementari; ad esempio, il complementare di una scala esatonale è, a sua volta, una scala esatonale). Ciononostante, sebbene vi sia un certo numero di complessi di insiemi facilmente utilizzabili, possono sorgere alcune difficoltà, specifiche dell'analisi insiemistica. Queste derivano dal fatto che un

complesso di insiemi può relazionarsi a così tanti *pc sets* che tali affinità rischiano di sfociare nel nonsenso. Come dice Forte:

L'esame di una particolare composizione [...] può evidenziare che ogni insieme di quattro elementi presente in quel brano appartiene a K (3-2). Eppure K (3-2) non è che uno fra sette complessi di insiemi che riguardano il fattore 3, contenenti *tutti* gli insiemi di quattro elementi. [...] In questo caso è evidente che occorre una riduzione a un sottoinsieme più utile e significativo (p. 96).

In questo modo egli definisce uno speciale tipo di relazione, che vale solo per alcuni elementi all'interno di un dato complesso di insiemi che indica come sottocomplesso Kh e al quale attribuisce un alto quoziente di significatività.

Qual è esattamente la differenza fra un complesso K e un sottocomplesso Kh? Per comprenderla dobbiamo osservare in maniera più dettagliata quello che comporta per due *pc sets* essere membri di un medesimo complesso di insiemi. È opportuno rifarsi agli insiemi che abbiamo trovato nell'op. 19/6. Ricorderete come avevamo considerato un insieme in relazione all'altro, *sia* nel caso che lo includesse direttamente (letteralmente oppure mediante inversione o trasposizione), *sia* nel caso che includesse il suo complementare (o ne fosse incluso). Ad esempio, l'es. n. 59 mostra come include il complementare di F. Queste relazioni non funzionano però alla rovescia: e cioè, l'insieme B non include l'insieme F, né vi è incluso ed ugualmente non include il complementare di D, né vi è incluso.

O viene soddisfatta una condizione di membro di un complesso di insiemi, oppure l'altra; ma in nessuno di questi casi entrambe contemporaneamente. Ciononostante, a volte può darsi anche questa situazione. Consideriamo la relazione fra gli insiemi E e A. Ho mostrato (es. n. 57) come B includa A sotto forma di inversione. Avrei però potuto anche indicare come E includa il complementare di A in inversione: l'es. n. 65 mostra in che modo. Qui entrambe le condizioni di appartenenza a un complesso di insiemi vengono soddisfatte. E questo è proprio ciò che definisce un sottocomplesso Kh.

Nell'analisi che ho dato dell'op. 19/6, consideravo gli insiemi in qualche modo relazionati se si trovavano nella condizione K e cioè se veniva soddisfatta una delle due condi-

Es. n. 65

is an inversion of: which is the complement of A:

E:	\bar{A} :	A:
0	3	0
1	5	1
2	8	2
3	9	4
4	10	6
6	11	7
7		
8		
11		

zioni di appartenenza all'insieme¹². Ma sarebbe anche stato possibile distinguere due differenti gradi in questa relazione, uno corrispondente a K e l'altro a Kh. Vediamo ora in che modo questa nuova interpretazione avrebbe condizionato l'analisi del brano.

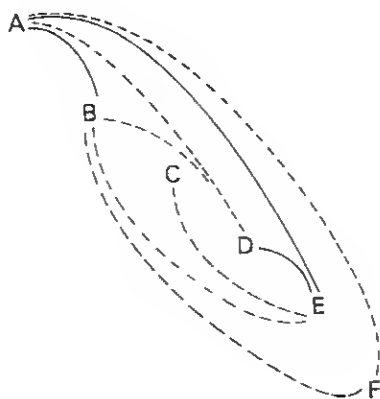
L'es n. 66 mostra una versione aggiornata di quella «carta stradale» che avevo fornito in precedenza, mentre l'es. n. 67 approfondisce il diagramma precedente (es. n. 64), mostrando le relazioni K con una linea tratteggiata e quelle Kh con un tratto continuo. Se prendiamo in considerazione *solo* le relazioni Kh, la nostra analisi non avrebbe gran significato: non mostrerebbe infatti il ruolo delle sezioni C e F all'interno del brano. Ma le relazioni Kh acquistano significato se vengono considerate come rinforzo di certe relazioni K: esse sottolineano il ruolo speciale delle sezioni C e F (dato che C rappresenta una sorta di controsoggetto e F una coda), in contrasto con la continuità del resto del brano.

¹² In senso stretto ciò non è corretto. Una parte della definizione di Forte di «complesso di insieme» è che due insiemi non possono trovarsi in relazione K se essi sono della stessa misura (questo è ovvio, dato che in ogni caso essi sarebbero lo stesso insieme) o se essi sono di dimensioni complementari – cosicché $4-n$ non può essere membro di $K(8-m)$. È vero che le relazioni tra insiemi di dimensioni complementari non sono, nel loro ambito, così generali come sono le vere relazioni K, e tali insiemi non possono mai essere in relazione Kh. È qualche volta utile, però, considerarli tutti alla stessa maniera, come ho fatto nella mia analisi dell'op. 19/6. Si può sempre chiamare tali insiemi «L-correlati», per evitare fraintendimenti.

Es. n. 66

B	Kh				
C					
D	K	K			
E	Kh	K	K	Kh	
F	K	K			K
	A	B	C	D	E

Es. n. 67



Nel suo libro, Forte si addentra nei dettagli più approfonditamente di quanto abbia potuto indicare io. Ma se si comprende cosa sia un *pc set* e in che maniera lo si possa identificare, se si sa che cosa sia un complesso di insiemi e che cosa un sottocomplesso *Kh*, si può dire di possedere una sufficiente conoscenza di base, utilizzabile per l'analisi insiemistica; si potranno perciò applicare queste nozioni in maniera pratica, invece di continuare a speculare astrattamente, osservando direttamente un'analisi di Forte. Dieci pagine del suo libro sono dedicate a *Excentrique*, il secondo dei *Quattro Studi per orchestra* di Stravinsky, una versione rielaborata di uno dei suoi *Tre Pezzi per quartetto d'archi*. Come prima, il primo passo nell'analisi è la suddivisione della musica in sezio-

ni formali: l'es. n. 68 mostra come Forte la realizzi¹³. In questo brano alcune sezioni sono molto simili fra loro, e Forte le contrassegna in maniera tradizionale, indicando A² come variante di A¹, ecc. Il resto dell'analisi si serve in effetti di questa «partitura condensata», come la chiama Forte, che traslascia la strumentazione, il ritmo, i segni dinamici e le ripetizioni contigue – o meglio, include questi fattori, ma solo implicitamente, per il fatto che essi costituiscono la base per la suddivisione in sezioni. Per fare un paragone tra la partitura condensata e l'originale, l'es. n. 69 mostra una riduzione delle prime 25 battute di *Excentrique* fornita di tutte le annotazioni che Forte inserisce nella sua partitura condensata.

Gli es. n. 68-69 mostrano tanto le sezioni formali quanto i *pc sets* che Forte identifica nel brano. Alcune volte, come in B¹ e B², c'è un unico *pc set* che corrisponde all'intera sezione; questo significa che essa funge come singola unità armonica ed è un caso che avevamo appurato analizzando l'op. 19/6. Perché allora Forte estrae dall'interno di queste sezioni dei *pc sets* più piccoli? Perché li considera portatori di una qualche funzione motivica. Prendiamo l'insieme 5-3, che Forte isola all'interno della sezione B¹. Esso ricorre nuovamente alla sezione B², e se si considera l'es. n. 69 si vede come esso aiuti a mettere elegantemente in evidenza la frase dei clarinetti (b. 19-20); ecco perché era bene isolarlo già dalla sezione B¹. In altre occasioni non abbiamo invece un singolo *pc set* corrispondente a un'intera sezione: B¹ e B² ne sono un esempio. In entrambi i casi Forte dice che la sezione non funziona come un singolo blocco armonico: essa è costituita da più sezioni indipendenti – indipendenti nel senso che ciascuna può comparire sotto qualsiasi trasposizione o inversione. Ma una tale sezione può ancora essere unificata, allo stesso modo in cui lo è stata l'intera op. 19/6, attraverso la ricomposizione dei suoi elementi strutturali; ciò significa, com'è stato detto, che i vari insiemi che la compongono fanno tutti parte di un unico complesso di insiemi. L'es. n. 70 illustra come questo principio sia valido sia per B² che per B⁴. Si può vedere come in ciascuna sezione ogni nota appartenga a qualche *pc set*, che, a sua volta, appartiene al complesso di insiemi 6-Z3; di modo che 6-Z3 è l'*insieme-cardine* per en-

¹³ Ho aggiunto i numeri di battuta al grafico di Forte, tratto dalle pp. 132-133 di *The Structure of Atonal Music*, cit. Nel discutere l'analisi di Forte, ho operato alcune aggiunte minori, dove sono necessarie per maggiore chiarezza.

Es. n. 68. Forte, partitura condensata di *Excentrique* di Stravinsky.

The musical score is divided into three systems, each containing measures 14 through 31. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including notes, rests, and accidentals. Figured bass lines are present below the staves, indicating specific intervals and rhythms. The score is marked with measure numbers in boxes: 14, 16, 18, 21, 24, 26, 27, 30, and 31. The key signature changes from one flat to two flats between measures 26 and 27. The tempo/mood is indicated as 'Forte'.

System 1 (Measures 14-18):

- Measures 14-15: Treble staff has notes A¹ and B¹. Bass staff has notes 4-11, 4-11, 4-7, 4-8, 4-8, 6-26, 5-3, 6-23, 4-6, and 4-23.
- Measure 16: Treble staff has note C. Bass staff has note 4-6.
- Measure 18: Treble staff has notes 5-3, 4-4, 4-14, 5-3, 5-Z18, and 6-Z11. Bass staff has notes 4-6 and 4-23.

System 2 (Measures 21-27):

- Measure 21: Treble staff has note C. Bass staff has notes 8-18 and 6-Z17.
- Measure 24: Treble staff has notes 5-31, 5-22, 4-18, 5-19, 5-6, 4-3, and 4-18. Bass staff has notes 4-18, 7-6, 4-3, 4-7, and 8-18.
- Measure 26: Treble staff has notes 5-23, 4-23, and 5-Z18. Bass staff has notes 4-23 and 5-Z18.
- Measure 27: Treble staff has notes 5-23, 4-23, and 5-Z18. Bass staff has notes 4-23 and 5-Z18.

System 3 (Measures 30-31):

- Measure 30: Treble staff has notes 4-11, 4-4, 4-12, and 7-16. Bass staff has notes 5-6, 4-2, 8-12, and 4-23.
- Measure 31: Treble staff has notes 4-12, 7-16, and 4-23. Bass staff has notes 4-23 and 5-Z18.

34 G_2^1 4-6 4-8 5-7 37 H^1 7-3 4-18 4-4 4-10 4-2 4-19 4-27 4-7 4-22

8-23 7-7

41 H^2 8-23 47 H^2 5-6 7-32 6-243 5-3 7-15 7-7 5-10

49 G_2^2 4-8 4-6 50 A^2 6-26 57 B^3 5-Z18 4-14 7-4 6-Z38 8-14

59 D 6-Z17 4-4 60 B^4 4-3 62 A^1 4-8 4-8 6-Z26 6-Z38 8-8 66 C 4-6

Es. n. 69. Partitura di *Excentrique*, b. 1-25, con la segmentazione di Forte.

Moderato $\text{♩} = 76$

A¹

oboes

bassoons

p

flutes

trumpets

oboes

bassoons

solo trumpet

pp

10

B¹

clts.

strings

C

Più mosso $\text{♩} = 76$

hora

p

piano

15

4-11

4-11

4-7

5-3

6-23

4-6

Es. n. 70

Diagram illustrating musical notation and groupings for Example 70. The notation shows two staves, B² and B⁴, with various groupings indicated by brackets and numerical labels.

Staff B² groupings (from left to right):

- 4-7
- 4-14
- 5-3
- 4-4
- 4-14
- 5-3

Staff B⁴ groupings (from left to right):

- 7-4
- 4-14

	4-4	4-7	4-14	5-3	7-4
6-Z3	Kh	K	K	K	Kh

plessivamente: non esiste un singolo *insieme-cardine* dal quale si possa derivare ogni sezione del brano, come nell'op. 19/6. Così l'analisi di Forte generalmente procede esaminando le relazioni fra coppie di sezioni, in maniera da vedere in che modo la forma del brano emerga dalle interrelazioni fra le varie sezioni. L'es. n. 72 mostra le conclusioni di Forte e assume in pratica lo stesso significato dello schema formale per l'op. 19/6 (es. n. 62 e 67), se si eccettua il fatto che questa volta si colloca a un livello più astratto, dato che «B» indica un gruppo di sezioni piuttosto che una singola sezione.

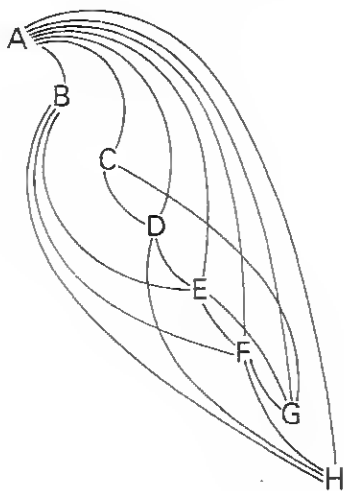
Vi è una differenza importante, anche se non così evidente. Lo schema formale dell'op. 19/6 indica quali sezioni sono fra loro connesse – dove «connesso» ha un significato rigidamente matematico, nel senso che, volendo, il lavoro potrebbe essere svolto anche da un computer. Lo schema di Forte per *Excentrique* non mostra se le sezioni sono connesse, ma se esse sono, come dice lui, «associate». Egli spiega cosa intende per «associazione» in questo modo: due sezioni sono associate sia nel caso che le loro strutture siano connesse, sia quando abbiano in comune per lo meno un insieme dichiarato, oppure quando si verifichino entrambe le condizioni. Anche questo enunciato suona come qualcosa che si

Es. n. 71

5-3	4-2	4-3	4-4	4-6	4-7	4-8	4-10	4-11	4-12	4-14	4-18	4-19	4-22	4-23	4-27
	Kh	Kh	Kh	K	Kh		K	Kh	K	K	K	K	K		K
7-4	K	K	Kh	K	K	K	K	K	Kh	K	K	K	K		
7-6	K	K	Kh	K	Kh	Kh			K	K	K	K	K		
7-7		K	K	Kh	K	Kh			K	K	K			K	K
5-10	K	Kh	K	K			Kh	K	Kh	K	K		K		K
7-15	K		K	K	K		K	K		K	K		K		
7-16	K	Kh	K	K	K	K	K	K	Kh	Kh	K	K			K
5-Z18	K		K	K	Kh	K	K	K	Kh	Kh	K	K			K
5-19		K	K	K	K				K	K	Kh	Kh		K	K
5-22			K	K	K	Kh			K	K	Kh	Kh		K	K
5-23	K		K	K			Kh	Kh		Kh	K	Kh		K	K
5-31		K					K	Kh	Kh	Kh	Kh	Kh		Kh	Kh
7-32		K			K	K	K	K	K	K	Kh	K	K	K	Kh
6-Z3	Kh	Kh	Kh	K	K	K	K	K	K	K	K	K	K	K	Kh
6-Z6/38		K	K	Kh	K	Kh			K	K	Kh			K	
6-Z11	Kh	K	Kh	Kh	K		Kh	Kh	K	Kh	Kh	Kh	Kh	K	K
6-Z17/43	K	K	K	K	K	Kh			K	K	Kh	K	K	K	K

potrebbe programmare con un computer. In realtà non è così o, perlomeno, le conclusioni del computer non coinciderebbero con quelle di Forte. Prendiamo come esempio le relazioni fra B e C. Forte dice che «la struttura dei complessi di insiemi di entrambi è connessa, ma in maniera grossolana, nel senso che i loro *insiemi-cardine* sono gli stessi di quelli per B, preso singolarmente. Sebbene 4-6 sia compreso in Kh (6-Z11), non vi è alcuna derivazione specifica e, per questo motivo, non si considera alcuna relazione fra i due» (p. 137). Così, se guardiamo l'es. n. 72, non vedremo alcuna linea fra B e C. Eppure tutto ciò contrasta palesemente con la definizione di «relazione» data da Forte stesso, dal momento che B e C formano una struttura connessa e, fatto ancora più illogico, dal momento che una relazione assolutamente identica esiste fra le sezioni B e F che, pure, Forte considera come associate.

Es. n. 72. Schema formale di *Excentrique*.

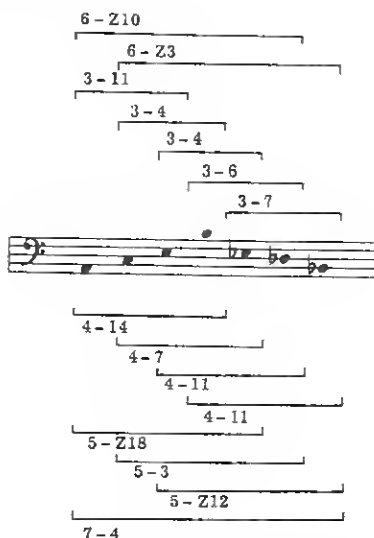


L'interpretazione di Forte può apparire illogica, ma ciò non significa necessariamente che essa sia scadente dal punto di vista analitico. Egli fornisce infatti un tipo di giudizio informale sulla musica, proprio come costantemente fa un analista schenkeriano: in altre parole Forte usa l'apparato dell'analisi insiemistica come dispositivo euristico, un meccanismo che formula relazioni possibili, stimate poi in rapporto al loro significato musicale – tutto ciò in analogia con la tecnica schenkeriana che suggerisce possibili relazioni, da accettare

o rifiutare a seconda della loro pertinenza. In realtà una differenza esiste, e risiede nel fatto che le relazioni suggerite dall'analisi insiemistica sono molto più astratte, a scapito del contenuto musicale; è pertanto più difficile formulare giudizi intorno a esse in termini musicali: è infatti possibile concludere un'analisi insiemistica e ciononostante avere la sensazione di non avere ancora compreso la musica; una situazione di questo genere non si verifica mai con l'analisi schenkeriana e, di conseguenza, getta alcune ombre sulla reale efficacia della teoria insiemistica; viceversa è indubbio che, qualsiasi valore abbia un'analisi di questo tipo, esso non deriva dalla sua obiettività e scientificità, perlomeno non nel senso in cui è obiettiva e scientifica una prova matematica. È molto facile venire ingannati dall'apparenza e dalla terminologia di un'analisi insiemistica, e il fatto che dei giudizi informali concorrano all'interpretazione dei risultati non è che uno dei suoi aspetti. In realtà l'aspetto meno obiettivo e scientifico di quest'analisi riguarda proprio le modalità d'impostazione del procedimento, quella segmentazione che viene fatta all'inizio: cioè il modo in cui l'analista suddivide la musica in sezioni formali e le decisioni che egli prende su quali *pc sets* isolare all'interno di queste sezioni. Ad eccezione di alcuni dettagli interpretativi, da considerare in sede conclusiva, ogni dato nell'analisi dipende da questa segmentazione, perché in questa sede vengono prese tutte le decisioni di tipo musicale. L'identificazione dei *pc sets*, la scoperta di quali relazioni esistano fra loro, e quali siano le connessioni fra le varie sezioni: sono tutte decisioni prese in relazione alla musica, ma non decisioni di natura musicale – non implicano infatti alcun giudizio di ordine musicale e potrebbero essere realizzate altrettanto bene da un computer. Per questa ragione, nessuna analisi insiemistica può essere più obiettiva, o più musicalmente fondata, della sua segmentazione iniziale.

In realtà sarebbe possibile realizzare questa segmentazione in maniera rigorosa. C'è solo un modo in cui questo risultato può essere ottenuto: considerando ogni possibile insieme di note contigue nell'intero brano, senza preoccuparsi se tali aggregati abbiano un significato musicale, oppure no. Forte denomina tali processi «imbricazioni» e li usa occasionalmente per brevi sezioni in cui la parte musicale non si articola in alcuna figurazione particolare (es. n. 73). Si può però facilmente immaginare come, in qualsiasi situazione che

Es. n. 73. Imbricazione.



non sia un brano ridottissimo, un procedimento di questo genere darebbe origine a un numero infinito di figure, la maggior parte delle quali senza alcun senso musicale – «di nessuna rilevanza rispetto alla struttura», come dice Forte. Così, aggiunge, «si rende necessaria una redazione» (p. 90). In che maniera viene realizzata questa redazione? I criteri varieranno a seconda del contesto, replica Forte, dato che «sembra del tutto impossibile dare una qualche utile sistemazione di ciò» (p. 91). L'obiettivo principale, aggiunge, è ancora la ricerca di insiemi ricorrenti all'interno delle sezioni o fra esse, e individuare quelli relazionati mediante l'appartenenza a un medesimo complesso.

A questo punto sembra che accada qualcosa di assolutamente poco scientifico! Vediamo un esempio specifico: l'associazione che Forte stabilisce fra A e B in *Excentrique*. Queste sezioni sono connesse, ma solo debolmente; così, Forte cerca di individuare la causa che stabilisce a livello esterno una relazione musicale fra esse. La trova nel collegamento fra A² e B³, e cioè alle b. 51-58. Le prime quattro note di B³ (b. 57) riflettono il *pc set* 4-14; è esattamente la stessa cosa che accadeva prima in B². E i due accordi in A² (b. 53-56) sono gli stessi che apparivano in A¹. Ciò che varia è la formazione sol-do-sol-do all'inizio di A² (b. 51). Una figura analoga si trovava anche in A¹ (b. 5-6), ma là le note erano mi e la, e non apportavano alcuna variante alla struttura delle

altezze (mi e la sono entrambe incluse all'interno dei due accordi). In A^2 , invece, questa figura procura una notevole differenza nelle altezze, dal momento che sol e do non sono inclusi negli accordi. Come dice Forte, «questa semplice trasformazione ha delle conseguenze notevoli, poiché A^2 ha come contenuto globale il *pc set* 8-14 e le prime quattro note di B^3 ne formano il complementare 4-14» (p. 136). Dal punto di vista della teoria insiemistica nessuna formazione di superficie sarebbe in grado di proiettare una relazione strutturale in maniera più evidente della presenza di un *pc set* e del suo complementare, uno dopo l'altro.

Ora, se si segue l'analisi avendo sotto agli occhi la «partitura condensata» di Forte, tutte queste osservazioni risultano convincenti. Ma se ci si prende la briga di consultare l'originale (e a questa operazione non si viene certo invogliati dalla partitura di Forte, che omette i numeri di battuta), si scoprirà qualcosa che manca del tutto nella versione condensata. L'es. n. 74 mostra di che si tratta, sovrapponendo l'analisi di Forte alla partitura originale. Lo schema sol-do-sol-do a b. 51, che viene suonato in armonici da un violoncello «a solo», segue la sezione precedente senza interruzioni.

Forte indica questa con G_2^{214} . Immediatamente dopo, prima dei due accordi nei fiati, segue una pausa di quasi due battute – la pausa scritta più lunga di tutto il pezzo, in realtà. Eppure Forte ci chiede di considerare quello che precede e quello che segue questo silenzio come facente parte di un'unica formazione di altezze, e cioè come complementare alle prime quattro note di b. 57. Non sarebbe invece molto più naturale prendere le due battute di pausa per quello che sono e il cambio di orchestrazione che le segue come una vera e propria divisione strutturale, piuttosto che considerarle come parte di un'unica formazione di altezze? Sicuramente sì, ma, in questo caso, verrebbe a mancare l'associazione esplicita indicata da Forte fra A e C! In effetti Forte sta usando dei risultati analitici per decidere quali siano gli eventi fondamentali – come un mezzo, cioè, per determinare la segmentazione da cui invece questi risultati dipendono. Un tale procedimento, che si giustifica in sé, sfida apertamente il metodo scientifico.

¹⁴ G_2^2 significa che si tratta della seconda metà di una più ampia sezione G^2 , variante essa stessa di G^1 . Si faccia attenzione al glissando del pianoforte: Forte lo ignora nella sua partitura condensata, e quindi nella sua analisi. Ovviamente sarebbe piuttosto ridicolo derivare tutte le note del glissando da un *pc set*! Questo è un esempio in cui l'obiettività è temperata dal buon senso comune.

Es. n. 74. *Excentrique*, b. 49-58, con la segmentazione di Forte.

Pic.
 Ob.
 C. ing.
 Cl.
 (Bb)
 1
 Fag.
 2
 Pno.
 1
 Vni.
 2
 Vle.
 Celli

50
 A²
 G²
 4-6
 4-8
 6-238
 8-14
 Cello solo
 Sui Do
 bien en dehors
 donnez un son étranglé

55

(B³)

p *sim.*

p *sim.*

f *sim.*

f *sim.*

p

Tutti Celli unis.

p

6 - Z6

4 - 14

5 - Z18

7 - 4

Nessun analista si accosta alla musica in maniera spassionata e obiettiva. L'analista schenkeriano vede dappertutto strutture fondamentali. L'analista motivico non può vedere una battuta di musica senza associarvi immediatamente connessioni motiviche. Se l'analista che segue la teoria degli insiemi pretende di vedere quello che dice questo accade semplicemente perché è un essere umano; non significa per questo che la sua analisi non sia valida o priva di significato. Significa invece che, qualsiasi significato o validità possa avere quest'analisi, deve essere di natura musicale e non scientifica. In altre parole, un'analisi insiemistica è come qualsiasi altra analisi; è buona se in qualche modo può essere utile o divertente, altrimenti no.

III

Analisi semiotica

Un secondo tipo di approccio analitico formale di una certa importanza è l'analisi semiotica. Ha le sue origini in Francia ed è ancora molto seguita in tutti i paesi di lingua francese (Canada incluso). L'analisi semiotica della musica è considerata come una branca della scienza complessiva chiamata «semiologia» – cioè studio dei segni. (Questo significa che l'analista semiotico ha maggiori contatti con campi di studio esterni alla musica di quanto non li abbia, ad esempio, un analista schenkeriano.) Ma che significa studiare la musica in termini di segni? Un modo sarebbe sicuramente concentrarsi su ciò che la musica significa e su come le strutture musicali incorporano o trasmettono significato; ma l'intera questione sul senso della musica è così difficile da trattare che, in pratica, è necessario adoperare un tipo di approccio differente. Esso assomiglia molto a quello adoperato dai linguisti per l'analisi del discorso: in primo luogo si decide quali siano i blocchi formanti il significato linguistico; poi si studia come questi blocchi si relazionino uno all'altro in ogni particolare tipo di discorso.

Allo stesso modo, analizzare un brano musicale con i criteri della semiotica significa prima di tutto suddividerlo in unità che possiedano un qualche grado di significato all'interno del brano e poi analizzare il modo in cui le unità sono distribuite, con l'intento di scoprire i principi che gover-

nano un tale distribuzione (ragione per cui un'analisi di questo tipo viene talvolta chiamata *analisi distribuzionale*). Questa procedura è molto simile a quella usata nell'analisi insiemistica, mentre i mezzi attraverso i quali viene realizzata sembrano piuttosto quelli usati da Reti per l'analisi motivica; è così possibile comprenderla in maniera abbastanza approfondita, senza dover disperdere troppe energie per illustrare i suoi fondamenti teorici¹⁵. Questo capitolo presenta due esempi di analisi semiotica, senza pretendere, naturalmente, di esaurire con essi il repertorio delle tecniche semiotiche; ciò nonostante essi forniscono un'idea abbastanza chiara degli scopi che esse si prefiggono. La prima è un'analisi di *Syrinx* per flauto solo di Debussy, fatta da Jean Jacques Nattiez, una figura di spicco della semiologia musicale. La seconda è di Elisabeth Morin ed è una analisi comparata di due variazioni del XVI secolo sulla canzone *John come kiss me now* – una di William Byrd e l'altra di John Tomkins, fratellastro del più famoso Thomas Tomkins¹⁶.

Come ho già detto, l'analisi semiotica procede, come quella insiemistica, per stadi, di cui quello iniziale è la segmentazione. L'es. n. 75 mostra la segmentazione iniziale realizzata dalla Morin delle Variazioni 1 e 11 dalla raccolta di Byrd, insieme all'originale. Vengono messe in colonna figure ritmiche ricorrenti e motivi melodici – ogni ripetizione può essere letterale (come nelle prime tre linee melodiche della prima variazione) o modificate (come nella quarta linea dove le figure appaiono in progressione). Sono proprio questi moduli di ripetizione che determinano dove finisce un'unità motivica e dove inizia quella successiva; in altre parole, la ripetizione è il principale criterio su cui si basa il processo di segmentazione.

Scorrendo le colonne dall'alto in basso, si ha un'idea delle successive presentazioni della tipologia motivica, mentre scorrendole da sinistra a destra queste compaiono nelle loro varianti (o classi paradigmatiche, come sono chiamate

¹⁵ Per il *background* teorico, vedi J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris 1975; una traduzione inglese è in preparazione presso l'editore Faber. C'è anche un articolo introduttivo, intitolato «Music and Semiotics: the Nattiez Phase», di J. Dunsby, *The Musical Quarterly*, LXIX, 1983, pp. 27-43. Un'analisi dettagliatissima, a opera di Nattiez, di *Density 21.5* di Varèse è disponibile in inglese: *Music Analysis*, 1, 1982, pp. 243-340.

¹⁶ L'analisi di Nattiez è alle pp. 330-354 di *Fondements d'une sémiologie...*, cit.; quella della Morin è pubblicata in un testo dal titolo *Essai de Stylistique Comparée* (Presse de l'Université de Montréal, Montréal 1979) e include una traduzione inglese.

nell'analisi semiotica)¹⁷. Leggere da sinistra a destra e dall'alto in basso – come in una partitura tradizionale – restituisce alla musica il suo aspetto originale (ad eccezione del fatto che la Morin presenta ogni mano separatamente). Sebbene la struttura originale della partitura sia stata così fisicamente ricostituita, è già possibile cogliere con un'occhiata alcuni aspetti, come la configurazione motivica più frammentaria e asimmetrica della Variazione 11 rispetto alla Variazione 1 – e questo è un aspetto che non appare in maniera così evidente in partitura. Con un gergo del tutto particolare, l'analisi semiotica usa il termine «esplicitazione» per indicare questo procedimento di evidenziazione di aspetti nascosti o impliciti nella struttura musicale.

L'es. n. 76 riproduce la partitura di *Syrinx* e l'es n. 77 rappresenta il primo diagramma ricavato da Nattiez. In esso viene adoperata la visualizzazione a due dimensioni come in quello della Morin, ma la lettura non è altrettanto immediata. Nattiez sigla qui ogni motivo: A, B, C... rappresentano tipologie motiviche differenti, mentre A1, A2,... indicano le varianti (proprio come nella tradizionale classificazione tematica); invece z, y, x... servono a identificare figurazioni che si presentano solo una o due volte e che, per questo motivo, non vengono considerate come paradigmi portanti. Come si può vedere, però, questa classificazione non corrisponde del tutto a una sistemazione in colonne; perché, ad esempio, A, B e C appaiono nel diagramma in un ordine differente mentre D ed E appartengono alla medesima colonna? La spiegazione sta nelle caratteristiche musicali, così differenti in *Syrinx* in confronto a Byrd. In Byrd i singoli motivi sono relativamente disgiunti uno dall'altro e la divisione fra essi tende a essere metricamente regolare, cosicché è molto facile separarli. Invece *Syrinx* è piena di ripetizioni (se non lo fosse, il procedimento di segmentazione non potrebbe neppure iniziare), ma le strutture di queste ripetizioni sono molto più fluide e asimmetriche. La ragione del perché A, B e C appaiono in ordine inverso, da sinistra a destra, risiede nel fatto che Nattiez desidera mostrare che C inizia con una fi-

¹⁷ In senso stretto, le classi paradigmatiche (dette anche piani paradigmatici) non sono limitate ai motivi, nel senso tradizionale. Al tempo stesso l'analisi semiotica, in pratica, si concentra su melodie e motivi, come un'analisi insiemistica, in pratica, si concentra solo sull'armonia; così i due approcci sono, in un certo senso, complementari. È da notare che la ricorrenza è uno dei criteri di segmentazione di Forte (*The Structure of Atonal Music*, cit., pp. 83 e 85).

Es. n. 75. Morin, analisi paradigmatica delle variazioni 1 e 11 di Byrd.

Variation 1

Rhythmic Segmentation

	VI 1	I 4
1	♩. ♩. ♩. ♩.	
3	♩. ♩. ♩. ♩.	
5	♩. ♩. ♩. ♩.	
6	♩. ♩. ♩. ♩.	
7		♩. ♩. ♩. ♩.
1	♩. ♩. ♩. ♩.	
2	♩. ♩. ♩. ♩.	
3	♩. ♩. ♩. ♩.	
4	♩. ♩. ♩. ♩.	
5	♩. ♩. ♩. ♩.	
8	♩. ♩. ♩. ♩.	

Right hand

Right hand musical score for measures 1-4. The score is written on five staves. Measure 1 is labeled C11, measure 2 is Dd3, measure 3 is Ce2, and measure 4 is Dd9. The notes are numbered 1 through 8, indicating fingerings. The first four staves show the right hand playing a sequence of notes, with the fifth staff showing a continuation of the sequence in measure 2.

Left hand

Left hand musical score for measures 1-4. The score is written on five staves. Measure 1 is C11, measure 2 is Dd3, measure 3 is Ce2, and measure 4 is Dd9. The notes are numbered 1 through 8, indicating fingerings. The first four staves show the left hand playing a sequence of notes, with the fifth staff showing a continuation of the sequence in measure 2.

Variation 11

Musical score for Variation 11, measures 1 through 8. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Andante'. The score is divided into three systems, each containing two measures. Measures 1, 2, and 3 are in the first system; measures 4, 5, and 6 are in the second system; and measures 7 and 8 are in the third system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff often features chords and sustained notes, while the treble staff has more active melodic lines.

Measures 1-3: First system. Measure 1: Treble staff has a half note F#4 and a half note G4. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2. Measure 2: Treble staff has a half note A4 and a half note B4. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2. Measure 3: Treble staff has a half note C5 and a half note D5. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2.

Measures 4-6: Second system. Measure 4: Treble staff has a half note E5 and a half note F#5. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2. Measure 5: Treble staff has a half note G5 and a half note A5. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2. Measure 6: Treble staff has a half note B5 and a half note C6. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2.

Measures 7-8: Third system. Measure 7: Treble staff has a half note D6 and a half note E6. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2. Measure 8: Treble staff has a half note F#6 and a half note G6. Bass staff has a half note F#2 and a half note G2.

Rhythmic segmentation

III 4 IV 2 II 2 VI 3
4

VIII II 4
2

1 2 3 4 5 6 7 8

1 3 4

1 3 4

Ac Cc2 Cc1 Cel Ad3 Dd5 Cf1 Ad4

The musical score is organized into 8 measures across 8 staves. The first two measures are grouped by a bracket on the left and contain a measure number in a box. Measure 1 (top staff) is marked with a '1' in a box. Measure 2 (top staff) is marked with a '2' in a box. Measures 3 and 4 are marked with '3' and '4' respectively in boxes on the top staff. Measures 5 through 8 are empty. The notation includes various chords and melodic lines, with some measures featuring a rightward arrow indicating a continuation or a specific technique. The chords are labeled above the staves: Ac, Cc2, Cc1, Cel, Ad3, Dd5, Cf1, and Ad4.

1 2 3 4

Ac Cc2 Cc1 Cel Ad3 Dd5 Cf1 Ad4

5 6 7 8

1 2 3 4

Es. n. 76. Debussy, *Syrinx*.

Très modéré

mf

3

5

p

Retenu

9 Un peu mouvementé (mais très peu)

11

13

mf

15 Cédez Rubato

18

21

23 au Mouvt (très modéré)

mf



gura simile a quella con cui termina A. Le relazioni fluide fra i motivi in *Syrinx* comportano anche che i criteri di similarità di Nattiez siano molto più flessibili di quelli della Morin. Il criterio di Nattiez per associare la fine di A all'inizio di C è che il segmento in comune inizia e finisce con le medesime altezze (sol^b e reb), anche se il resto della linea è differente. Altrove egli associa le figure sulla base del contorno melodico, anche se non hanno in comune le note iniziali e finali; o anche sulla base di affinità ritmiche (Nattiez non separa, come la Morin, ritmo e melodia in diagrammi differenti).

Dal momento che l'incolonnamento verticale è usato qui per mostrare alcune sovrapposizioni non troppo ovvie fra i differenti motivi, la rigida separazione in colonne ben distinte, così caratteristica del diagramma della Morin, non è possibile; il diagramma di Nattiez, essenzialmente, non è niente di più che una versione inusuale e sofisticata della tradizionale tabella motivica usata da analisti come Reti. Per questa ragione, e usando il primo diagramma come base, Nattiez ne esibisce anche un secondo (es. n. 78), nel quale i motivi lunghi e irregolari del secondo diagramma (es. n. 78) sono separati nelle figure che li compongono e ridisposti in maniera più rigida in un serie di colonne; ogni frammento separato è contrassegnato da un numero e, come si può vedere, Nattiez ne adopera 66 per suddividere l'intero brano. Proprio questo secondo diagramma costituisce la base per gli stadi successivi della sua analisi.

Questo primo stadio dell'analisi semiotica è conosciuto come *analisi paradigmatica* perché consiste nell'estrapolare le unità di significato strutturale dal testo musicale; il risultato è un elenco di tipologie paradigmatiche, tale però da trascu-

Es. n. 77. Nattiez, prima analisi paradigmatica di *Syrinx*.

The image displays a musical score for Nattiez's *Syrinx*, featuring various musical staves and annotations. The score is organized into several sections, each with specific labels and musical notation.

Top Section: The top part of the score includes a large, complex musical staff with multiple measures. Below it, there are smaller staves labeled **Y1** and **Y2**, each containing a single musical phrase.

Middle Section: The middle part of the score features a series of staves labeled **B**, **B1**, **B2**, and **B3**. These staves contain musical notation with various annotations, including the letter **X** and the number **3**. Below these, there are staves labeled **D**, **D1**, **E**, and **E1**, each containing a single musical phrase.

Bottom Section: The bottom part of the score includes a series of staves labeled **A**, **A1**, **A2**, and **C**. These staves contain musical notation with various annotations, including the letter **X** and the number **3**. Below these, there are staves labeled **D**, **D1**, **E**, and **E1**, each containing a single musical phrase.

The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols. The annotations and labels provide additional context and information about the music.

Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations, measure numbers, and section labels.

Staff 1: Labeled **E** [16]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 2: Labeled **E1** [19]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 3: Labeled **V** [20]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 4: Labeled **W** [21]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 5: Labeled **X** [22]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 6: Labeled **X1** [23]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 7: Labeled **X2** [24]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 8: Labeled **X3** [25]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 9: Labeled **E2** [26]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 10: Labeled **E2** [27]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 11: Labeled **Z** [28]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 12: Labeled **A3** [29]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 13: Labeled **A3** [30]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 14: Labeled **A4** [31]. Contains a triplet of eighth notes.

Staff 15: Labeled **A5** [32]. Contains a triplet of eighth notes.

Es. n. 78. Nattiez, seconda analisi paradigmatica di *Syrinx*.

The musical score is presented in a fragmented, non-linear fashion, with measures numbered 1 through 35. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various note values and rests. The score is divided into several systems, with measures numbered 1 through 35. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various note values and rests. The score is presented in a fragmented, non-linear fashion, with some measures appearing in multiple systems.

Measures shown:

- System 1: Measures 1, 2, 3, 4, 5, 6
- System 2: Measures 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12
- System 3: Measures 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19
- System 4: Measures 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27
- System 5: Measures 28, 29, 30
- System 6: Measures 31, 32, 33, 34, 35

rare l'aspetto temporale. Il secondo stadio è conosciuto come *analisi sintagmatica* e qui viene preso in considerazione l'elemento temporale. Qui la distribuzione delle unità paradigmatiche nel tempo è analizzata in maniera tale da evidenziarne i criteri. (Ancora una volta si può fare il paragone con il sistema di Reti, basato sulle figure tematiche.) Prima di vedere come la Morin e Nattiez si comportano in questa fase, sarà utile prendere in esame un caso più semplice; ci fornisce un esempio insolitamente chiaro di questo secondo stadio dell'analisi semiotica lo studio di Marcelle Guertin sui temi iniziali del Primo Libro dei *Preludi* di Debussy¹⁸. L'es. n. 79 mostra quella che sembra semplicemente una serie di tavole paradigmatiche per ciascun tema; in realtà c'è qualcosa di più di quanto non appaia a prima vista, dal momento che gli allineamenti orizzontali fra i temi intendono indicare un'equivalenza di funzioni fra le varie parti che li compongono. Tutto questo viene illustrato dalle lettere. Con X, X¹, Y e U la Guertin indica rispettivamente: un'unità iniziale, una sua variante che rimane allo stesso livello di altezze, una variante che invece lo estende e una ripetizione ridotta, basata solo sul primo frammento dell'unità immediatamente precedente (U significa una versione trasposta di U). Queste indicazioni – e ve ne sono anche altre di minore importanza – mostrano lo schema di relazioni fra le parti che compongono un tema; dal momento che esse denotano le relazioni e non i materiali particolari, possono essere astratte dal contesto e presentate in forma di tavola simbolica (es. n. 80). A sua volta, questa può essere ridotta a semplice regola generativa, da applicarsi in tutti i contesti (es. n. 81).

In questa formula, come in generale nell'analisi semiotica, le parentesi graffe rappresentano classi equivalenti – ad esempio nella riga (a), X¹ e Y sono intercambiabili, in quanto possiedono la medesima funzione. La riga (a) deve essere allora letta in questo modo: uno dei temi iniziali del Primo Libro dei *Preludi* sarà formato da un'unità di partenza, più una ripetizione che, a piacere, può allargare l'ambito delle altezze, più una ripetizione ridotta che può essere o non essere trasposta. La riga (b) specifica che l'ordine delle due ultime unità può essere invertito (con qualche modificazione).

¹⁸ È stato pubblicato, con una traduzione inglese dell'analisi di *Syrinx* di Nattiez, in *Three Musical Analyses*, Toronto Semiotic Circle, Victoria University, Toronto 1982.

V VI VII VIII

Th. 1 (bb. 14-20) Th. 1 (bb. 2-7) Th. 1 (bb. 10-14) Th. 1 (bb. 1-6)

X X X X

p p p p

XII

Y Y Y X¹

U U U U

U¹ U¹¹

X² Y² V Y¹

p p p

U

p

IX Tb. I (bb. 19-23)	X Tb. I (bb. 7-15)	XI Tb. I (bb. 1-13)	XII Tb. I (bb. 1-4)

Es. n. 80



I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X'	U	Y	Y	X'M	Y	Y	X'	UM UM Y	Y	Y	X'
U	•	U	U	U	•	U	U		U	U	
U			U								
U			U								
U+		U	U+	U					US		
•		•	•	•					US'		
									US		
									US'		
									US'		
								Z			Z
							θ	θ			θ
				X ₁							
				Y ₂							
				V							
				V'							
				•							

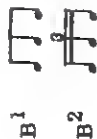
Es. n. 81

$$\begin{array}{lcl}
 \text{a)} & X & + \left\{ \begin{array}{c} X' \\ Y \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} U \\ U \end{array} \right\} \\
 \text{b)} & X & + \left\{ \begin{array}{c} U \\ U M \end{array} \right\} + Y
 \end{array}$$

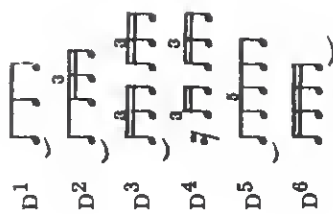
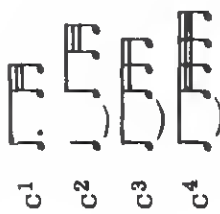
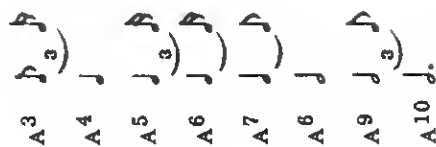
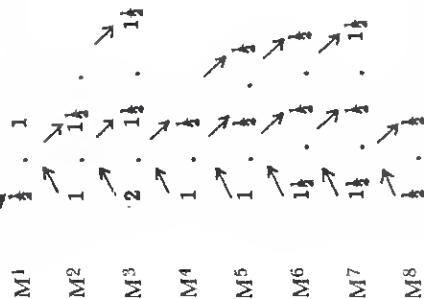
Tutto questo soddisfa gli scopi dell'analisi semiotica – trovare cioè una regola generale che governi la distribuzione delle unità significative all'interno di un dato pezzo e repertorio – ma è anche ovvio che qui si tratta di un caso eccezionalmente semplice, che coinvolge, cioè, le relazioni più rudimentali fra un'unità musicale e l'altra. Di solito l'analisi semiotica richiede che le unità identificate al primo livello di analisi siano soggette a una descrizione più precisa e sistemica, prima che siano determinate le relazioni di trasformazione fra

Es. n. 82. Nattiez, lista dei fattori per *Synx*.

E	contiene un elemento cromatico	
F ¹	movimento ascendente	
F ²	movimento discendente	
G ¹	grado congiunto	
G ²	grado disgiunto	
H ¹	tasti neri	
H ²	scala per toni interi	
I ¹ /x	identità di inizio e fine di una stessa unità x	
I ² /x	identità di inizio e fine di un'unità con inizio e fine di un'unità x.	
J ¹	punto di riposo	
J ²	tipo di variazione che rispetta il punto di riposo	
K ¹ /x	appartiene ad una successione per toni interi il cui inizio è x	
K ² /x	appartiene ad una successione per semitoni	A ¹ 
K ³ /x	appartiene ad una successione arpeggiata	A ² 



L movimento avanti e indietro



N1 trasportato, alla terza inferiore
 N2 trasportato, alla seconda inferiore
 N3 trasportato, all'ottava inferiore
 0 sostituzione di mi♭ con mi naturale

loro esistenti e, di conseguenza, possa essere analizzata la loro distribuzione. Sia nell'analisi di Nattiez che in quella della Morin questo viene fatto classificando le unità musicali secondo una lista di caratteristiche che variano, però, da una all'altra (es. n. 82 e 83). In un certo senso questo è un peccato: non sarebbe forse più utile se l'analisi semiotica usasse un repertorio di caratteristiche comuni, così da poter confrontare nei particolari un'analisi con l'altra? La giustificazione di ciò (che non mi sembra del tutto convincente) sta nel fatto che l'intento di un tale elenco è di identificare le caratteristiche significative nelle relazioni fra le varie unità all'interno di un dato brano o di un repertorio di brani; per questo motivo, la lista di tali caratteristiche deve essere specifica per ogni singola situazione. In questo modo si spiega anche la natura curiosamente eterogenea dell'elenco di Nattiez, che è un amalgama di categorie di diversa specie: alcune sono formali e applicabili in generale (M^1 = un semitono discendente e due ascendenti), alcune sono precise, ma non applicabili così in generale (0 = sostituzione di mi^b al mi) e altre del tutto informali (L = movimento avanti e indietro). Lo stesso tipo di approccio informale è evidente nel modo in cui Nattiez fa uso di tali catalogazioni (l'es n. 84 mostra l'inizio del procedimento, i numeri corrispondono a quelli dell'es. n. 78): come mai l'insieme 10 è contrassegnato come contenente l'elemento cromatico (E) mentre l'insieme 3 no? E ancora, l'insieme 3 sarebbe risultato congiunto (G^1) se il $mi^\#$ fosse scritto fa^b ? Queste sono libere decisioni analitiche, non deduzioni, e Nattiez non le spiega, né le giustifica.

È possibile capire, perlomeno in linea di principio, come questo tipo di classificazione a seconda delle caratteristiche lineari possa stimolare un certo tipo di analisi distribuzionale, ma Nattiez non si spinge così in là (i motivi saranno chiariti in seguito). Invece la Morin agisce in questo senso, ma il modo in cui adopera le classificazioni è del tutto differente. Il suo elenco¹⁹ cataloga le strutture ritmiche e intervallari in modo più comprensivo e sistematico di quanto non faccia Nattiez; ne consegue che ciascuna delle unità paradigmatiche è caratterizzata da due fattori (uno relativo alle altezze e uno al ritmo) mentre in Nattiez il numero delle caratterizzazioni è del tutto variabile. La classificazione per fattori del-

¹⁹ I simboli che riguardano altezze e ritmo, all'inizio del grafico riferito alla segmentazione iniziale della Morin, fanno riferimento alla lista dei fattori.

Es. n. 83. Morin, lista di fattori per *John come kiss me now.*

A ascendente
D discendente
R nota ripetuta
C cambio di direzione
* unità composte
c congiunto
d disgiunto
p parallelo
e un solo intervallo disgiunto
(in un'unità di tre note)
f c-d

Ac



Dc

Ad 3 3^aAd 4 4^aAd 5 5^aAd 6 6^aAd 8 8^aAd 9 2^a A
+ 3^a AAd 10 5^a A
+ 4^a ADd 3 3^aDd 4 4^aDd 5 5^aDd 6 6^aDd 8 8^aDd 9 4^a D
+ 3^a DDd 10 2^a D
+ 3^a DDd 11 $\frac{2}{3} \times 3 D (+ 4A)$ 

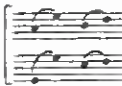
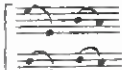
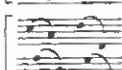
Dd 12 4D+2D



Dd 13 2x3D



Dd 14 3D+2D

Ap 1 Grande Piccolo
8 2
6 3
5Dp 1 Grande Piccolo
8 3
6 2
5Dp 2 Piccolo Grande
3 8
5

R 1 Nota ripetuta

R 2 n. rip. & 2^a
ascendenteR 3 n. rip. che precede
moto discendenteCc 1 2^a asc.
+ 2^a disc.

Cc 2 2D+2A



Cc 3 2A+2 x 2D

Cc 4 2 x 2D+(2A)
(2 x 2A)

Cc 5 2 x 2A+2D (+ 2A)



Cc 6 2D+3 x 2A



Cc 7 2 x 2D+3 x 2A



Cc 8 2D+4 x 2A

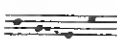
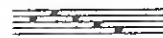
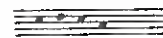


Cc 9 4x 2A+2D



C 10 4 x 4 2D+2A



Cc 11 $2 \times 2A + 2 \times 2D$ Cc 12 $2 \times 2D + 2 \times 2A + 2D$ Cc 13 $2 \times 2A + 3 \times 2D$ Cc 14 $2D + 2A + 2 \times 2D + 2A$
o trilloCc 15 $3 \times 2D + 2A$ Cd 1 $3D \dots 6A$ Cd 2 $5D \dots 6A$ Cd 3 $\begin{pmatrix} 5 \\ 6D \dots 2A \\ 8 \end{pmatrix}$ Cd 4 $3A \dots 3D$ Cd 5 $3D \dots 2A$ Ce 1 $2A + 3D$ Ce 2 $3A + 2D$ Ce 3 $3A + 4D$ Ce 4 $4A + 3D$ Ce 5 $4A + 2D$ Ce 6 $5A + 2D$ Ce 7 $8A + 2D$ Ce 8 $3D + 5A$ Ce 9 $2A + 5D$ Ce 10 $3D + 4A$ Ce 11 $4D + 3A$ Ce 12 $4D + 2A$ Ce 13 $5D + 4A$ Cf 1 $2 \times 2A + 3D$
(tema)Cf 2 $3D + 2 \times 2A$ Cf 3 $3A + 2 \times 2D$ Cf 4 $3A + 3 \times 3D$ Cf 5 $2A + 2D + 3D$ Cf 6 $2 \times 2A + 3D + 2 \times 2A$ Cf 7 $2D + 3 \times 2A + 3D$ Cf 8 $2D + 3A + 2D + 2A + 2 \times 2D$
(trillo)Cf 9 $2 \times 2A + \begin{pmatrix} 4D \\ 5D \\ 6D \\ 8D \end{pmatrix}$ Cf 10 $4A + 2 \times 2D$ Cf 11 $\begin{pmatrix} 8 \\ 6 \end{pmatrix} D + 2 \times 2A$ Cf 12 $2A + 3 \times 2D$ 

Es. n. 84

1		C ¹	E		K ¹ /si (F ²)	M ¹
2					K ¹ /si (F ²)	N ²
3		B ³	F ²	G ¹	K ¹ /si (F ²)	
4		C ¹	E			M ⁴
5		A ⁵				
6		C ¹ + A ⁵	E		I ¹ /si	M ⁵
7					J ¹ (fa sol) J ² (K ² /si(F ¹))	
8		C ³				
9		B ²				
10		B ² ap	E		I ¹ /ré	M ³
11		A ³				

ti sono A₁, A₂..., mentre le tipologie differenti B, C...); le «a» si riferiscono alle tipologie ritmiche. Un esame scrupoloso dei due diagrammi mostra che vi sono alcune discrepanze: ad esempio nella Variazione 11, Cc1 (b. 3) e Ce1 (b. 4), che all'inizio venivano classificati come classi paradigmatiche separate, vengono ora assimilati a Cc2 (b. 1) come varianti²⁰ di B. Non si tratta di un errore, bensì di un approfondimento della descrizione iniziale, alla luce del particolare contesto di questo brano e delle variazioni considerate nel loro insieme; ciò che vuol dire la Morin è che l'omogeneità motivica del brano è tale per cui le due forme inversamente relazionate delle figure, e l'espansione della seconda verso la terza, possono essere tutte considerate come varianti di una singola idea (ma, come Nattiez, non si cura di spiegare e giustifica-

²⁰ Per il significato di Cc1, Ce1 e Cc2, cfr. *supra* es. n. 75.

re l'enunciato). Con il completamento dell'analisi sintagmatica, le classificazioni paradigmatiche con cui iniziò il processo analitico sono verificate o, piuttosto, sono modificate in maniera tale che la musica viene ridotta a un numero minimo di nuclei portanti paradigmatici, ciascuno dei quali può apparire in un certo numero di varianti²¹.

A differenza della Guertin, la Morin non tenta di organizzare secondo regole generative i risultati delle proprie indagini. Qual è dunque lo scopo di tali complicati procedimenti analitici? È importante qui ricordare che il materiale di cui la Morin si occupa non è rappresentato solo dalle due variazioni delle quali ho discusso finora, bensì da un totale di trentadue variazioni di due diversi compositori; e che alcune delle categorizzazioni da lei fatte illuminano caratteristiche che appartengono a certe variazioni, ma non ad altre, come pure alcuni schemi strutturali che si trovano solo all'interno di certi gruppi di variazioni. L'es. n. 86 è un tipico esempio dell'uso che la Morin fa dei propri materiali. Esso rende visibile la diversità tematica delle variazioni di Byrd in confronto a quelle di Tomkins, come pure il modo in cui Byrd dispone in blocchi le proprie, con una visione complessiva dell'insieme, in confronto all'alternanza regolare di Tomkins di due differenti scritture. Forse, suggerisce la Morin, questo succede perché l'organizzazione di Byrd è migliore di quella di Tomkins. A questo punto si è tentati di dire: è proprio necessario fare un'analisi semiotica per arrivare a queste conclusioni? E abbiamo bisogno della semiologia per stabilire le categorie che compaiono nell'es. n. 86? Questo procedimento ci dice davvero qualcosa che non avremmo potuto evidenziare attraverso una disamina informale? Stando alla Morin, certamente no: ella ammette, a ogni buon conto, che «senza dubbio un certo numero di queste conclusioni si sarebbero potute trarre anche attraverso un ascolto ben direzionato» e che le sue conclusioni erano più o meno le stesse di William Apel (vol. 1, pp. 105-106). Ma, precisa, l'analisi semiotica permette di descrivere, con estrema precisione, nei dettagli, le osservazioni su cui si basano questi giudizi intuitivi, e in maniera tale che i risultati possano essere trasmessi

²¹ Ciò corrisponde al modo in cui l'analisi insiemistica riduce le formazioni armoniche a un numero minimo di *pc sets*, ognuno dei quali può apparire in differenti trasformazioni.

da analista ad analista; questa è certamente un'argomentazione valida, che può essere riferita tanto all'analisi schenkeriana quanto a quella semiotica. E se talvolta sembra che vi sia una certa sproporzione tra fatica impiegata e conclusioni tratte, bisogna ricordare che questa è una caratteristica comune a molte forme di analisi avanzata. Le obiezioni più consistenti riguardo l'analisi semiotica risiedono altrove e si fondano su due punti.

Il primo di questi consiste in un'obiezione che io sollevai nei riguardi dell'analisi insiemistica e ha a che fare con la segmentazione di partenza con cui inizia l'intero processo analitico. La classificazione dei segmenti in classi paradigmatiche che si verifica a questo stadio è in seguito reversibile; come abbiamo visto, la Morin ha modificato la propria classificazione iniziale alla luce di quanto aveva scoperto; in un certo senso la fase iniziale paradigmatica diviene ridondante, dal momento che è soppiantata dall'analisi delle caratteristiche dei segmenti individuali – il suo ruolo allo stadio iniziale è quindi di provvedere dei criteri validi alla segmentazione (un'unità viene definita come tale dalla propria ripetizione)²². Ma il tipo di segmentazione in se stessa non è reversibile – dato che tutti i gradini successivi dell'analisi si basano su essa. Un esempio semplice di ciò che si vuol dimostrare è la segmentazione fatta dalla Morin sulla melodia per la mano sinistra della prima variazione di Byrd; tale schema inizia con re-do-re-si (cfr. es. n. 75, col. Cc2: qui la segmentazione è considerata più orizzontalmente che verticalmente, ma in entrambi i casi il principio è il medesimo). Non sarebbe forse più musicale leggere la sequenza iniziando da si invece che da re²³? Questo è un dato molto importante perché, se così avvenisse, il fattore Cc2 scomparirebbe del tutto (la sequenza sarebbe identificata come Cf1) e l'analisi sintagmatica finale sarebbe tutta diversa perché i fattori A e B risulter-

²² Che cosa accade, allora, se la relazione fra segmenti non è di semplice ricorrenza, ma fa parte di qualche relazione trasformazionale più complessa? La risposta, naturalmente, è che non ci sono criteri su cui basare la segmentazione iniziale. Il risultato di questa pratica è la limitazione dell'analisi semiotica agli stili che sono caratterizzati da ripetizioni letterali (Debussy, il contrappunto imitativo, certe musiche esotiche). Questa limitatezza non è compatibile con l'obiettivo di creare una teoria generale dei sistemi di segni in musica.

²³ Se è vero, allora la diversa notazione di b. 5, dove il si dura tre tempi, contraddice la mia interpretazione, ma per la stessa ragione la confermerebbe in ogni caso! Piuttosto che fare assegnamento sui dettagli della notazione, è meglio chiedersi: quale sarebbe il modo di orchestrare il brano? La b. 5 sarebbe orchestrata in modo diverso dalla b. 1 e b. 3?

Es. n. 86. Morin, comparazione fra serie di variazioni di Byrd e Tomkins.

[illegible]

Variation:

FORMA

Tema: apparato nella
voce superiore
nella voce media
nella voce inferiore

Numero delle voci figurate:

- una (lineare)
- due parallele che ne tornano una (lineare)
- numero oscillante nel corso della var. parecchie

Mutazioni tra le voci

Sovraposle (strett)

Unità di mezzo movimento o meno

Unità di un movimento

Unità di due movimenti

Unità di più di due movimenti

Unità frammentate

Unità raggruppate

Unità simmetriche

Unità asimmetriche

La variazione può essere divisa
in due a b. 5

Le b. 4 e 5 sono comprese in un'unità

Cambiamento del materiale

metodico o ritmico a b.5,

materiale aggiunto, nuovo

trattamento o trasformazione.

**Stesso materiale melodico o ritmico
per tutta la variazione**

Materiale tratto dalla variazione

precedente, identico

o trastornato

Connessione tra la fine di una variazione e la seguente (stesso materiale)

rebbero identici. Il problema è che qui, come spesso accade, l'analisi semiotica non provvede alcun criterio per decidere quale sia la segmentazione corretta. Non è infatti ben chiaro che cosa vogliano rappresentare in realtà i segmenti. Corrispondono forse semplicemente ad accenti in battere, a pause, a omogeneità ritmiche o strutturali – così da risultare essenzialmente descrittivi – o si sottintende che essi incorporino una qualche interpretazioni analitica? Nattiez dice che «si decide di associare più unità in un unico paradigma, in virtù di criteri semantici e psicologici che non si esprimono consapevolmente. Non vogliamo diminuire l'importanza dell'intuizione nel procedimento dell'analisi»²⁴, e per questa ragione egli raccomanda che l'analisi semiotica sia basata sulla sovrapposizione di un certo numero di interpretazioni separate, piuttosto che su una sola. Ma tutto questo non significa forse che l'analisi semiotica è in grado di illustrarci non tanto il contenuto musicale in sé, quanto l'interpretazione che ne dà l'analista? Quindi, invece di basare il procedimento d'analisi sulle figure ricorrenti nella partitura, non sarebbe meglio iniziare con un'analisi più attenta al contenuto musicale – così si esprime un analista schenkeriano – e applicare in seguito a ciò i criteri della semiotica?²⁵ Non sarebbe forse meglio considerare questo tipo di analisi come un sofisticato mezzo di rappresentazione e approfondimento delle scoperte analitiche, piuttosto che come strumento base di investigazione musicale? Ma, in questo caso, che dire della pretesa di scientificità e oggettività dell'analisi semiotica? In realtà non conosco la risposta a queste domande e quindi la difficoltà principale con l'analisi semiotica – come generalmente con tutta l'analisi formale – sta nel fatto che, mentre rende possibile la formulazione di giudizi precisi riguardo alla musica, non sempre è altrettanto chiara sul significato di questi giudizi.

La seconda obiezione che si può fare all'analisi semiotica

²⁴ Dalla traduzione revisionata del testo di Nattiez in *Three Musical Analyses*, cit., p. 11.

²⁵ Allen Forte da qualche tempo sta facendo qualcosa di simile a questo. Sta analizzando la musica del XIX secolo in relazione alla presenza più o meno accentuata di motivi del tipo segnalato da Reti (piccoli schemi intervallari che possono essere trasformati mediante inversioni, retrogradazioni, e così via), ma, invece di guardare semplicemente alla superficie musicale, come fa Reti, usa tecniche schenkeriane per scoprirli nel livello medio. Vedi A. Forte, «Motivic Design and Structural Levels in the First Movement of Brahms' String Quartet in C minor», *The Musical Quarterly*, LXIX, 1983, pp. 471-502.

riguarda la convinzione implicita – qui come nell'analisi formale in generale – che la musica possessa un significato in virtù delle relazioni astratte che esistono fra le sue componenti. Il che fornisce, quindi, la giustificazione per basare l'analisi sulla partitura (piuttosto che sull'esperienza della musica), e per canalizzarla in termini di schemi simbolici a livelli di astrazione sempre maggiore. Il problema è questo: quanto di quello che è realmente pertinente alla musica rimane in questa traduzione delle esperienze sonore in categorie astratte quali: «linea ascendente per gradi congiunti»? Davvero non si può dire riguardo a una linea musicale niente di più interessante che classificarla come qualcosa di opposto a un'altra linea, magari discendente e magari per gradi disgiunti? Non si corre forse il pericolo di produrre asserzioni categoriche su partiture che possiedono solo una vaga connessione con l'evento musicale di cui abbiamo esperienza? Io penso che la risposta dipenda proprio dal tipo di musica. Considerate singolarmente, le variazioni di *John come kiss me now* studiate da Elisabeth Morin non sono di grande interesse musicale; inoltre, dopotutto, ciascuna dura solo otto battute. Il loro interesse risiede soprattutto nel fatto che sono variazioni – e cioè, nelle loro differenti relazioni, nello schema generale di evoluzione attraverso gruppi, ecc. L'analisi della Morin ha valore proprio perché tratta di queste relazioni, e le sue conclusioni sono sicuramente esatte perché un insieme di trentadue variazioni è, statisticamente, un insieme di dati sufficienti a una generalizzazione. L'analisi di Marcelle Guertin dei dodici temi dai *Preludi* di Debussy è invece molto meno interessante perché il valore musicale dei *Preludi* risiede nella loro singola individualità – attraverso le loro sonorità, le qualità armoniche, le loro singole caratteristiche espressive o evocative – e non nelle loro interrelazioni strutturali. Inoltre, la regola generativa che la Guertin deduce da essi sarebbe più convincente, e forse anche di una qualche utilità, se fosse basata su un più vasto insieme di dati.

Si può ora capire perché Nattiez lasciò incompleta l'analisi di *Syrinx*. Con essa egli volle fornire l'illustrazione di un metodo piuttosto che una chiarificazione musicale. Egli considera come del tutto provvisorie le segmentazioni e le categorizzazioni che risultano dall'analisi di un unico breve pezzo. Esse diventerebbero accettabili e in qualche modo scientificamente valide solo se potessero essere messe in relazione

a un insieme di brani appartenenti al medesimo repertorio. In realtà egli individua il valore dell'analisi semiotica proprio nella sua capacità di individuare relazioni comuni fra brani differenti; pensa cioè che la meta dell'analisi semiotica sia la classificazione dello stile musicale²⁶. Questo slittamento dall'analisi di un singolo brano all'analisi di un repertorio è probabilmente appropriato, una volta che si sia premesso che le tecniche formali dell'analisi si fondano su relazioni astratte; ciò significa però che gli scopi dell'analisi diventano molto differenti, rispetto al tipo di approccio che eravamo venuti considerando sinora. Il prossimo capitolo chiarirà quali siano questi scopi.

²⁶ Queste ultime frasi si riferiscono alla versione revisionata dell'analisi di Nattiez pubblicata in *Three Musical Analyses* e costituiscono un cambiamento del punto di vista. All'epoca della prima versione, pubblicata nel 1975, egli non credeva che l'applicazione dell'analisi semiotica a singole composizioni fosse così pesantemente limitata.

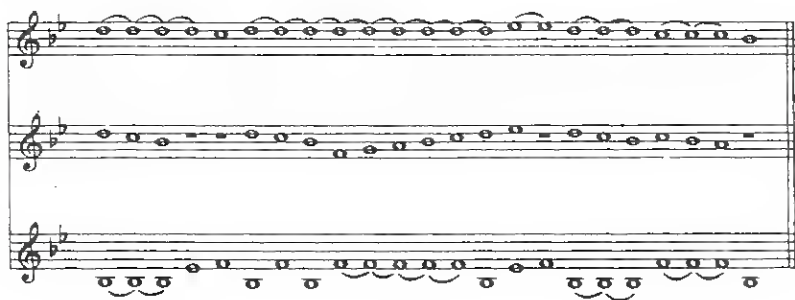
Se si è convinti che lo scopo dell'analisi sia conseguire delle scoperte oggettive sulla struttura della musica e non formulare su di essa dei giudizi intuitivi, bisogna darsi da fare in due direzioni. La prima possibilità consiste nell'elaborare una teoria che permetta di spiegare il fenomeno secondo espliciti principi organizzativi. L'altra è adottare un metodo comparativo, confrontando vari brani uno con l'altro; per fare questo non occorre alcuna spiegazione teorica, quanto un buon metro per fare le misure.

Il primo di questi due approcci è stato esposto nel capitolo precedente; si è anche concluso che, se analizzare la musica attraverso tecniche formali ha un'apparenza molto scientifica e obiettiva, la realtà è molto diversa: anche l'analisi in-siemistica si fonda su una segmentazione più o meno intuitiva della musica. Vediamo di considerare che cosa significherebbe per un'analisi essere veramente scientifica e obiettiva. Significa che si potrebbero ottenere dei risultati positivi semplicemente eseguendo in maniera corretta le procedure indicate: giudizi di tipo intuitivo (ho l'impressione che ...) non sarebbero ammessi. Questo significa che, se un metodo analitico fosse veramente scientifico e obiettivo, dovrebbe essere possibile farsi sostituire da un computer: si introduce il testo e ne esce l'analisi. Si è dunque provato ad adattare alcune delle tecniche analitiche appena discusse al computer, proprio per verificare la loro obiettività.

Ad esempio, Michael Kassler, che fu uno degli studenti di Babitt a Princeton, tentò di elaborare un programma che permettesse di fornire un'esauriente analisi schenkeriana di qualsiasi brano musicale. Per quanto ne sappia, l'esito finale non è stato ancora raggiunto; esiste però un programma che prevede come input un livello medio schenkeriano ed è in grado di far derivare da esso una delle tre forme della strut-

tura fondamentale (es. n. 13). Ad esempio, si può inserire nel computer la musica illustrata all'es. n. 87 (questo si fa attraverso un codice alfanumerico, ma non ci occuperemo di questi particolari). Che cosa rappresenta questa strana musica? Semplicemente il grafico a livello medio del *Corale di S. Antonio* di Haydn, elaborato in maniera da poter essere compreso da un computer. Lo si può vedere nella notazione schenkeriana tradizionale nell'es. n. 88. La versione inserita nel computer è identica, eccetto per il fatto che è stata scomposta in tre linee; nonostante appaia stravagante e contenga alcuni contrappunti sgraziati, rende in maniera del tutto intellegibile la notazione di un livello medio schenkeriano. Che cosa fa il computer una volta che sia stata introdotta la musica? Produce una stringa di lettere e numeri che, una volta riconvertiti in notazione musicale, si presentano come nell'es. n. 88¹. La linea (1) è la stessa dell'es. n. 87, con la differenza che tutti gli elementi compaiono su un unico pentagramma. Proviamo a confrontarli con la linea (2).

Es. n. 87



Le due linee sono identiche, eccezion fatta per la presenza in (1) di tre note – il re, do e si, – all'inizio della linea mediana, indicate con una parentesi quadra. In altri termini, la linea (1) include un prolungamento che non compare nella linea (2); o, viceversa, la linea (2) è una riduzione della li-

¹ Questo grafico è ricavato dalla notazione alfanumerica di Kassler dal suo articolo «Explication of the Middleground of Schenker's Theory of Tonality», in *Miscellanea Musicologica: Adelaide Studies in Musicology*, 1977. Ho semplificato la presentazione portando le regole di trasposizione e di sistemazione di ottava all'inizio, invece che a metà del processo; ho anche corretto un errore di stampa alla linea 6 (G5) e un'apparente anomalia nell'ordinamento della linea 7.

Es. n. 88². Spiegazione di Kassler di un livello medio schenkeriano.

3 NN 2 1

(1) first order descending progression

(2) first order descending progression

(3) middle lyne ascent!

(4) first order descending progression

(5) first order descending progression

(6) bass ascent

(7) bass ascent

(8) bass arpeggiation

(9) bass arpeggiation

(10) bass arpeggiation

(11) neighbour-note prolongation

(12) articulation

(13) bass arpeggiation

(14)

² Con «lyne» Kassler indica ciò che io ho chiamato «note strutturali».

nea (1) nel senso che omette tale prolungamento. Scorrendo l'intera tavola, ci si accorge che ogni linea si relaziona alla successiva in questo modo, procedendo verso il basso, ogni linea sottrae qualcosa alla precedente sino a che rimane solo la struttura fondamentale.

Il computer ha elaborato quindi una riduzione dal livello medio alla struttura fondamentale, semplicemente seguendo una lista di regole esplicite. Il programma consiste infatti in un insieme di indicazioni che contraddistinguono i differenti prolungamenti: a destra della tavola sono apposti i titoli di tali indicazioni, che collegano una linea alla successiva e, sebbene Kassler non specifichi nel suo articolo i dettagli, il meccanismo dell'operazione è evidente di per sé. Ogni indicazione corrisponde più o meno ai vari tipi di prolungamento che Schenker descrive nel suo *Der freie Satz*, e Kassler si incarica a sua volta di spiegare la teoria schenkeriana, dando precise definizioni di ogni elemento, là dove Schenker aveva fornito chiarimenti di tipo esclusivamente impressionistico.

Tutto questo metterà fuori gioco l'analisi schenkeriana? Non penso proprio, dal momento che non si deve dimenticare che il computer non è partito direttamente dal *Corale*, ma da un'analisi già fatta. Ciò che il programma di Kassler dimostra è che la struttura fondamentale di una analisi schenkeriana è implicita nel suo livello medio. Un livello medio non è altro che la musica vista alla luce della struttura fondamentale. Come ho detto in precedenza, tutta l'analisi è già compiuta nel livello medio; la struttura fondamentale è solo un'indicazione per giungere ad essa e per comunicarlo in maniera intellegibile agli altri. Così, non è particolarmente sorprendente che un computer possa elaborare quale sia il livello fondamentale implicito nell'analisi di un determinato livello medio. Sarebbe molto più straordinario che un computer fosse in grado di elaborare un decente livello medio, una volta fornitagli la partitura, in questo caso del *Corale di S. Antonio*. Non sembra che Kassler consideri ciò un problema, quando dice che

nel loro insieme le tecniche di prolungamento a livello esterno devono tener conto di più note che non quelle a livello medio, ma, dal momento che quasi ogni tecnica a livello esterno rispecchia fedelmente una corrispondente tecnica, a livello medio, che Schenker ha indicato con lo stesso nome, la ricerca qui condotta dovrebbe essere estendibile all'intera teoria schenkeriana.

Non voglio certamente mettermi nella posizione di coloro che si fecero beffe dei fratelli Wright, ma ho le mie ragioni per dubitare parecchio di quanto affermato sopra. Una è che non vedo proprio come un computer possa tenere conto in maniera adeguata di tutti quegli elementi di superficie che giocano un ruolo tanto importante nella musica e che sono perciò di vitale importanza in una scrupolosa analisi schenkeriana – fattori come il ritmo, le dinamiche, l'articolazione, il timbro, gli effetti che contrastano o quelli che assecondano le aspettative dell'ascoltatore. Come ho detto nel secondo capitolo, essi vengono omessi dal grafico, ma non certamente dall'analisi – se essa avrà un qualche valore, sarà perché ha scrupolosamente tenuto conto di tutte queste cose. Non dubito che un computer opportunamente programmato possa dedurre una struttura fondamentale da una qualsiasi partitura tonale: la musica è così ricca di strutture che tali operazioni sono quasi sempre realizzabili. Ma dubito che un'analisi condotta in questo modo, senza un'appropriata considerazione delle caratteristiche della superficie, possa avere una qualche utilità o qualche valore – in breve che possa essere un'analisi musicale³.

In un altro progetto, un computer era stato programmato per identificare i ritardi e ogni altro tipo di dissonanza nelle *Messe* di Josquin⁴. Qui il computer conduceva una vera e propria analisi. Leggeva (con lo *scanner*) una trascrizione della partitura reale, classificava le dissonanze in base a varie indicazioni tra cui alcune sugli intervalli fra note simultanee o note successive, altre sulla direzione delle risoluzioni (verso l'alto o verso il basso) e altre in base alla loro collocazione metrica. Il computer doveva analizzare la musica secondo quelle regole e classificare le dissonanze in base a queste indicazioni; aveva anche il compito di fare una riduzione del testo musicale mostrando le formazioni consonanti dalle quali derivano quelle dissonanti. I ricercatori esaminavano in se-

³ Lerdahl e Jackendoff hanno sviluppato un approccio sistematico agli aspetti della superficie: vedi *A Generative Theory of Tonal Music*, cit., pp. 203-210 per la loro analisi del *Corale di S. Antonio*. Ma anche se la loro tecnica è sistematica, non è computazionale: come essi dicono, «ottenere una computabilità che sia in qualche modo significativa richiede una comprensione di molte questioni musicali e psicologiche migliore di quanto si abbia oggi» (p. 55).

⁴ P. H. Patrick, «A computer Study of Suspension-Formation in the Messes of Josquin Desprez», *Computers and the Humanities*, 8, 1974, pp. 321-331; Patrick e Strickler, «A Computer-Assisted Study of Dissonances in the Messes of Josquin Desprez», *Computers and the Humanities*, 12, 1978, pp. 341-364.

guito i risultati in maniera da scoprire eventuali «errori» – dove per errore si intende qui qualsiasi discrepanza rispetto a ciò che un analista umano avrebbe considerato come dissonanza. Usavano poi tali errori come base per modificare le indicazioni; queste ultime, nella versione modificata venivano adoperate per una nuova analisi... e così via. Lo scopo di tutte queste operazioni era perfezionare la teoria delle dissonanze su cui si basavano le indicazioni – perfezionarla in modo da rendere la teoria precisa ed esplicita, allo scopo di raggiungere la più grande concordanza possibile fra teoria e applicazione. Così, sebbene il procedimento fosse analitico, le motivazioni erano fondamentalmente teoriche; come nel lavoro di Kessler, qui lo scopo di usare il computer non era tanto la sua capacità di elaborare una grande quantità di dati analitici, quanto la verifica del livello di rigore metodologico e di definizione che può venire garantito dall'uso di un tale ausilio tecnico.

Tuttavia, molte delle applicazioni del computer all'analisi musicale sono state progettate per ottenere vantaggi dalla grande quantità di informazioni che il computer può trattare e con lo scopo di ottenere risposte pratiche sulle partiture. Il progetto su Josquin ce ne dà un esempio⁵. Qui la motivazione era piuttosto storica che non teorica. Per lungo tempo si nutrono forti sospetti che la sezione «Et in spiritum» della Messa *L'homme armé* di Josquin fosse un'aggiunta posteriore. Questo perché non compariva in alcuno dei manoscritti più antichi. Le fonti documentarie però non erano in grado di provare la fondatezza di tali sospetti. Così venne l'idea di vedere se essi potevano essere confermati sulla base di ragioni stilistiche. Se lo stile di questa particolare sezione si discostava in maniera rilevante da tutto il resto, l'evidenza sarebbe stata, per quanto circostanziale, effettivamente probante. Il problema era trovare un modo per considerare lo stile che tenesse conto anche della possibilità che Josquin avesse preso la decisione di scrivere questa particolare sezione in maniera differente da tutto il resto – in modo più sperimentale o più antiquato. Allo stesso modo, nel caso la sezione fosse stata composta più tardi, chiunque l'avesse fatto avrebbe ben potuto cercare di imitare lo stile di Josquin. Il miglior criterio era ricercare quel qualcosa che il compositore non

⁵ A. Mendel, «Some Preliminary Attempts at Computer-Assisted Style Analysis in Music», *Computers and the Humanities*, 4, 1969-70, pp. 41-52.

avrebbe avuto bisogno di controllare consapevolmente, ma che comunque rendeva tipico il suo stile ogni volta che compiva un'operazione cosciente. Questo criterio venne identificato dai ricercatori nella distribuzione nel testo musicale delle triadi incomplete (cioè accordi in cui sono presenti solo due altezze, nonostante la conduzione a tre o più voci). Le triadi complete a metà del XVI secolo, quando cioè *Et in spiritum* compare per la prima volta nei manoscritti, erano più comuni che non all'epoca in cui furono composte le restanti parti della Messa, cinquant'anni prima. Dal momento che una sonorità triadica diffusa era una sorta di abito mentale, sarebbe stato difficile per un compositore più tardo evitare questa caratteristica per imitare lo stile di Josquin, anche con notevole sforzo. A noi non interessa tanto il risultato di questo esperimento (il verdetto fu: colpevole), quanto la metodologia adoperata. Viene effettuata una comparazione fra un certo numero di brani musicali (le varie parti della Messa), basata su un singolo principio stilistico. Tale principio è selezionato in maniera da rispecchiare gli automatismi compositivi, piuttosto che le intenzioni coscienti. L'intento non è tanto di fare una scoperta musicale – non ci porta ad ascoltare il brano in maniera differente, come invece fa l'analisi schenkeriana – quanto una scoperta *sulla musica*. In se stessa, tale scoperta ha un valore storico.

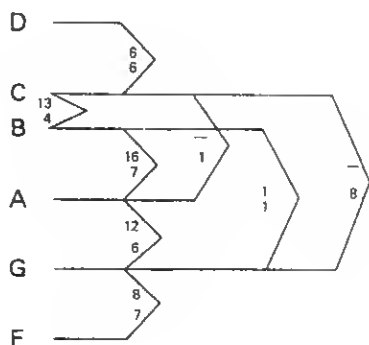
Questo era dunque un esempio di analisi comparata – il secondo modo di analizzare obiettivamente un brano musicale. Tecniche di questo genere possono essere molto più sofisticate e possono essere adoperate per rispondere a interrogativi che, a prima vista, non sembrano adatti per essere sottoposti a un tale trattamento. Fred T. Hofstetter si chiede ad esempio come sia possibile sottoporre a un test l'affermazione di Cobbett secondo cui «si può percepire lo spirito del nazionalismo nella migliore musica da camera». La risposta è: ricercando alcuni criteri stilistici misurabili che dimostrino se «un compositore differisca da un altro in base alla propria nazionalità»⁶. Uno di tali criteri riguarderebbe ancora una volta le abitudini stilistiche inconsce che «vengono disseminate sulla partitura come impronte digitali». Questa volta l'analisi si basava sulla frequenza relativa con cui determinati intervalli ricorrono in una singola linea musicale – sia fra una coppia di suoni

⁶ F.T. Hofstetter, «The Nationalistic Fingerprint in Nineteenth-Century Chamber Music», *Computers and the Humanities*, 13, 1979, p. 105.

che fra gruppi di tre o quattro suoni consecutivi. Se si prendono quattro suoni, le possibilità di differenti combinazioni intervallari sono moltiplicate (29.791, per l'esattezza); il confronto sulle loro modalità di distribuzione diventa di scarso interesse, a meno che non si abbia a disposizione una quantità enorme di materiale da esaminare; per questa ragione, la classificazione intervallare di Hofstetter diventa sempre più grezza, man mano che vengano esaminati gruppi più consistenti – nel caso di gruppi di quattro suoni, la sola destinazione che viene operata è fra gradi congiunti e salti. Questo basti per quanto riguarda il criterio del confronto stilistico. L'altro fattore da tenere presente in questo tipo è la selezione dei dati di base – la scelta, cioè, della musica da camera che sia realmente rappresentativa dei vari stili nazionali. Da cosa è regolata tale selezione? In primo luogo, ogni campione deve essere di una certa lunghezza; è ovvio che un risultato dedotto da dieci note di ciascun brano rappresentativo di uno stile avrebbe pochissimo significato. In secondo luogo, tutti i fattori non riconducibili a un influsso nazionalistico dovrebbero essere eliminati. Ad esempio, la musica per oboe contiene presumibilmente una quantità minore di intervalli ampi rispetto a quella per violino, dal momento che su quest'ultimo i rapidi cambiamenti di registro sono più facili da eseguire; in questo caso, se si confronta un brano cecoslovacco per violino con uno francese per oboe, non si può sapere in che misura le discrepanze intervallari siano imputabili a una differenza fra i mezzi strumentali, piuttosto che a una differenza fra stili nazionali. E ancora, potrebbe darsi che le opere giovanili mostrino una differente distribuzione intervallare rispetto a quelle della maturità, oppure che essa muti nel caso di opere a programma o non a programma; si devono dunque tenere in debito conto tutti questi fattori. Nel caso specifico, Hofstetter soddisfa queste condizioni in quanto fonda la sua analisi su melodie tratte da due quartetti per archi, privi di intenzioni descrittive, tratti dalla produzione matura di due compositori per ognuno dei quattro stili nazionali più rappresentativi nella musica da camera dell'Ottocento (Francia, Germania, Cecoslovacchia e Russia). Il resto dell'analisi è pura statistica, il cui risultato dice che lo stile varia con la nazionalità, che corrisponde a una distribuzione geografica su un asse est-ovest e che lo stile più caratterizzato è quello russo. In altre parole si ha una conferma oggettiva delle affermazioni intuitive

di Cobbett. Il metodo in sé è infatti oggettivo, in quanto implica deduzioni matematiche verificabili. D'altra parte, si può mettere in discussione l'applicazione del metodo. Il campione è abbastanza ampio? La categorizzazione degli intervalli è sufficientemente sensibile? Vi sono forse degli altri fatti, altrettanto importanti, che avrebbero dovuto essere presi in considerazione, ad esempio la velocità della musica (forse la musica più veloce tende ad adoperare intervalli più ristretti e più frequenti figure in arpeggio)? E ancora: è corretto indicare Dvorák come rappresentante dello stile cecoslovacco, quando si sa quanto grande sia stata su di lui l'influenza di Brahms? Si potrebbero anche criticare le modalità con cui vengono espressi i risultati: come possiamo sapere quanto rilevanti siano i dati che riguardano la differente distribuzione degli intervalli in un confronto *fra* stili nazionali, se non sappiamo quanto grandi fossero tali differenze *all'interno* di ogni scuola nazionale? La domanda di base è poi: la distribuzione intervallare è un appropriato criterio stilistico? Altri criteri adottati condurrebbero a conclusioni simili, oppure totalmente differenti? Naturalmente, risolvere tutti questi problemi comporterebbe una grande quantità di studi paralleli, in mancanza dei quali non si può essere sicuri che questa analisi sia oggettiva, nel senso che dà fondamento alla generalizzazione, su cui si basa. Se non è così, essa è oggettiva unicamente nel senso che, chiunque scelga gli stessi brani di musica e adotti le medesime tecniche analitiche, arriverà ai medesimi risultati; questo tipo di oggettività è sicuramente molto ristretto e di scarsissima utilità.

Es. n. 89



Lo stesso tipo di tecniche è largamente usato per studiare la musica non-occidentale; sorgono qui problemi analoghi riguardo l'oggettività. Molti etnomusicologi (sebbene non tutti) tentano un confronto musicale che incroci varie culture; per una tale comparazione la tecnica base è selezionare alcune caratteristiche quantificabili, che si suppongono significative per lo stile musicale. Infatti, gli etnomusicologi spesso usano come criterio stilistico la frequenza relativa degli intervalli melodici, sebbene non in maniera così sofisticata come negli studi computeristici che abbiamo appena considerato. Essi tendono a prendere in considerazione semplicemente intervalli successivi fra coppie di suoni. Ma anche una tecnica così immediata può essere applicata con modalità differenti. Si può evidenziare quanto spesso appaiano i vari intervalli (seconde minori, seconde maggiori, ecc.) in una cultura rispetto a un'altra. Oppure si può mettere a confronto la distribuzione degli intervalli ascendenti e discendenti. Questo è quanto è stato fatto nell'analisi illustrata nell'es. n. 89, che si basa su una canzone del Madagascar intitolata *Zaodahy* (es. n. 90)⁷. Lo schema mostra il numero di intervalli ascendenti e discendenti che si verificano fra ciascuna coppia di altezze nella parte vocale (ho omesso la cetra anche se, naturalmente, avrebbe potuto essere inclusa). Ad esempio si vede come il do scenda a si per tredici volte e come il si salga a do per quattro volte. Perché queste cifre appaiono alla sinistra dello schema? Perché l'asse orizzontale rappresenta l'ampiezza degli intervalli. Il più piccolo intervallo nella canzone è la seconda minore, il cui unico esempio si trova fra si e do. Ma ci sono anche quattro seconde maggiori che appaiono successivamente; c'è una terza minore (fra do e la); e così via, finché viene registrato ogni intervallo che appare nella canzone. Qual è l'utilizzo di questo schema? In sé, ridottissimo. Per esempio, se si considerano i numeri, la cosa più interessante è che la quarta giusta da sol a do compare non meno di otto volte in senso ascendente, ma mai in senso discendente. Tutto ciò riflette, però, unicamente il carattere in levare che definisce l'inizio del motivo. È logico supporre

⁷ Questo canto è stato raccolto e trascritto da Norma McLeod, e io l'ho trattato da M. Herndon, «Analysis: the Herndon of Sacred Cows», *Ethnomusicology*, 1, 197, pp. 219-262. La Herndon lo usa, come faccio anch'io, per esemplificare diverse tecniche analitiche. Quest'analisi è mia, ma segue le tecniche descritte in M. McLean, «A new Method of Melodic Interval Analysis as Applied to Maori Chant», *Ethnomusicology*, 10, 1966, pp. 174-190.

Es. n. 90. *Zaodahy.*

(♩. = 72 and steady)

Voice

Zither

1 2

3 4 5

zo - da - i e na - wo - nye e na-wo-nye i -

6 7 8

zau nu famindra tam tan gas zo - da - i o i - zau nu famindra tam tangas i

9 10 11

zo-dai - o i - zau nu famindra tam tan gas i zo - dai e

12 13 14

i zo - dai e e

15 16 17

e e a - sa na-wanyele-hi-be i - zau nu famindra tam tan gas

18 19 20

i - zau nu famindra tam tan gas i zo - dai e

21 22 23

o

24 25 28

1 na - wo - nye _____ 1

27 28 29

na wo - nye e _____ e na-wonya rerise i - zau nufamindra tam tan gas

30 31 32

ha ! i - zau nufamindra tam tan gas i -

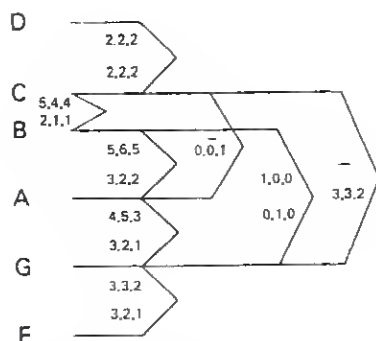
33 34 35

-zau nufamindra tam tan ga - si. _____

che, se il testo avesse avuto una sillaba in meno, questo levare non sarebbe stato utilizzato. Ad ogni buon conto, non è previsto per lo schema un utilizzo di questo genere. È inteso piuttosto come mezzo per stabilire paragoni. Dovrebbe essere possibile stabilire comparazioni *all'interno* di questa particolare canzone. L'es. n. 91 mette a confronto la frequenza con cui i vari intervalli ricorrono in ciascuno dei tre versi di *Zaodahy*. Esso mostra uno o due possibilità di interpretazione. Ad esempio, il terzo verso possiede quasi altrettanti intervalli discendenti dei primi due, ma pochissimi ascendenti; tutto ciò mostra in termini quantitativi il modo in cui la musica si prepara alla cadenza finale nel terzo verso. In un brano più vasto e complesso di *Zaodahy*, comparazioni interne di questo tipo possono essere rivelatrici. D'altra parte questa tecnica è adatta proprio a stabilire paragoni fra un vasto campionario di canzoni. Per queste ragioni Marvyn McLean, che ha sviluppato questo particolare tipo di schemi, analizza gli intervalli in base alla loro relazione con la tonica. Egli conteggia, ad esempio, quante siano le terze che ricorrono sopra la tonica, quante al di sotto e l'ampiezza complessiva fra questi estremi. Dopo aver raccolto un numero sufficiente di dati, li analizza matematicamente per stabilire se sono in relazione con tutti quei fattori che si ritiene possano ragionevolmente condizionare lo stile musicale. Egli scopre così che vi sono differenze poco rilevanti fra le canzoni delle varie tribù Maori esemplificate nei suoi schemi, mentre le differenze più notevoli sono fra i vari tipi di canzone (lamentazioni, ninne-nanne, canzoni conviviali), a prescindere dalla tribù di appartenenza. In base a ciò si può stabilire che la frequenza degli intervalli melodici è un criterio adatto a differenziare e a caratterizzare stili diversi nelle canzoni; in questo modo si evita anche la necessità di una completa trascrizione ritmica (la trascrizione delle altezze si effettua in generale più velocemente della trascrizione dei ritmi).

Si può dire che questa tecnica sia oggettiva? Può darsi che ci si trovi davanti a un dilemma: in che modo si è sicuri che l'individuazione di un determinato suono come tonica sia del tutto oggettiva? Per esempio, in *Zaodahy* la tonica è proprio il do, come suggerirebbe la sua configurazione scalare in un contesto occidentale? Certamente no: il do è adoperato come nota di partenza, ma non di arrivo. Forse allora è il fa, cioè il suono su cui confluisce l'intera canzone? Oppure il

Es. n. 91



sol, che è la nota su cui gravita principalmente il motivo? In questi termini non è possibile prendere alcuna decisione oggettiva. D'altra parte si può conservare una certa obiettività adottando alcune semplici formule per definire la tonica. Per esempio, la si può definire come il suono che compare più frequentemente. Questo significa, naturalmente, che ciò che si decide di chiamare tonica può non corrispondere a quello che si giudicherebbe come tale in maniera intuitiva. Ma questo ha importanza? Gli etnomusicologi tendono a rispondere di no, a patto che l'analista applichi i suoi criteri in maniera rigorosa. Jan LaRue propone un'analogia interessante: «Nel misurare due stanze, una stecca lunga 35 pollici non potrà dare la misurazione perfetta in yarde, ma potrà sempre indicare quale stanza sia più grande»⁸. Si afferma così che l'informazione musicale che si ottiene nel modo descritto sopra non è significativa in sé, ma diventa significativa quando viene usata per confrontare brani differenti.

Ciò diventa ancora più evidente quando i criteri di valutazione vengono maggiormente ristretti rispetto alla tecnica basata sulla ricorrenza degli intervalli. Grafici come l'es. n. 89 semplicemente omettono l'elemento temporale della musica; gli intervalli sono considerati a prescindere dalla loro distribuzione temporale nel brano. Ora, vi sono delle tecniche complementari che permettono di classificare la musica in base al suo elemento lineare. Ciò significa includere il fattore temporale dal momento che l'elemento lineare esprime una funzione di altezza e tempo.

In questo caso, però, è necessario classificare le strutture di altezza in modo molto più drastico. In caso contrario ci si

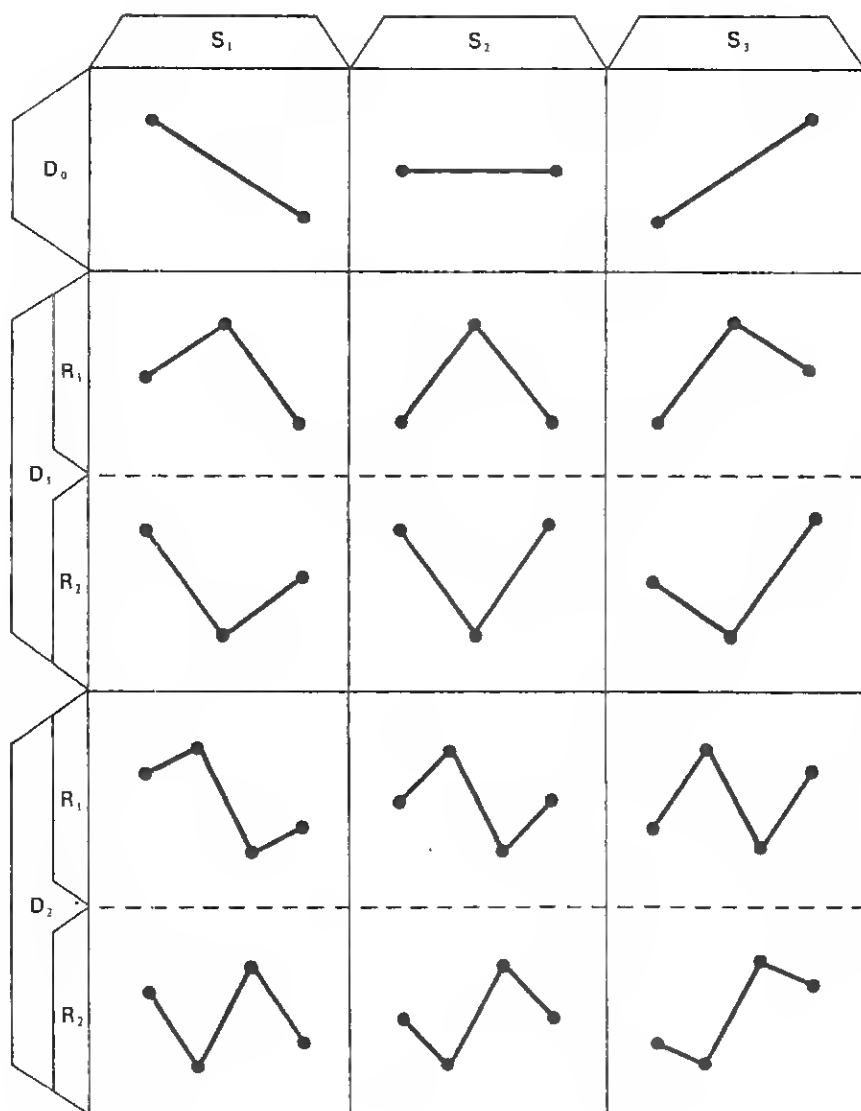
⁸ *Guidelines for Style Analysis*, Norton, New York 1970, pp. 179-215.

ritrovarebbe con tanti tipi di contorno quanti sono i singoli motivi, quindi non sarebbe intervenuto alcun tipo di comportamento analitico. Charles Adams ha scritto un articolo che antologizza i vari approcci etnomusicologici all'analisi del contorno; in esso propone anche un proprio tipo di classificazione⁹. La sua classificazione prende in considerazione, in ogni melodia, solo quattro elementi in relazione all'altezza: la nota iniziale, la nota finale, la nota più acuta e la nota più grave. In base al modo in cui questi elementi sono distribuiti, si ottengono quindici differenti tipi di contorno (es. n. 92). (In alcuni di essi ci sono solo due o tre note, perché funzioni diverse sono coincidenti – ad esempio, la nota finale è anche la più grave, come in *Zaodahy*, che risulta classificabile come $S_1 D_1 R_1$). A questo punto è perfettamente possibile e obiettivo fare delle comparazioni fra differenti repertori musicali, solo sulla base di questa classificazione in tipi di contorno. Adams lo fa, usando allo scopo alcuni canti di due culture indiane d'America. Trova, però, che non è un modo molto efficace di valutare lo stile: risulta che ognuna delle due culture bada molto alle stesse cose. Egli scoprì, comunque, che le caratteristiche che determinano la *traccia*, piuttosto che il *tipo* di un contorno, variano significativamente tra una cultura e l'altra. Caratteristiche di questo tipo sono, ad esempio, la posizione del suono più acuto, in relazione alla durata totale di un canto, oppure il rapporto d'altezza fra la nota iniziale e finale, espresso in relazione all'ambito totale del canto. Qui, conclude Adams, opera un criterio di stile musicale, che non è solo obiettivo, ma anche utile – infatti produce distinzioni ragionevolmente sottili fra stili diversi ed è facilmente applicabile a ogni canto.

Queste, quindi, sono due tecniche di valutazione e comparazione di stili musicali. In ognuna un singolo aspetto della musica viene usato come indice dello stile nel suo complesso. E ovviamente c'è un certo numero di tratti alternativi che possono essere usati per la comparazione stilistica. I risultati più significativi, però, si ottengono, ovviamente, prendendo in considerazione contemporaneamente un gran numero di tratti diversi. Questo è quanto fecero Alan Lomax e i suoi collaboratori nel progetto *Cantometrics*, che può essere considerato il più ambizioso lavoro di ricerca che mai sia stato

⁹ «Melodic Contour Typology», *Ethnomusicology* 20, 1976, pp. 179-215.

Es. n. 92. Classificazione di Adams dei contorni melodici.



compiuto nel campo della musicologia comparata (questa, per inciso, è una definizione molto appropriata, benché sorpassata, per i lavori descritti in questo capitolo). Il progetto *Cantometrics* (il nome significa misura-canto) prevede la comparazione di diverse migliaia di canti, scelti come i più rappresentativi possibile di tutte le culture del mondo; l'es. n. 93 illustra su cosa fossero basate queste comparazioni. Di nuovo viene preso in esame *Zaodahy*¹⁰.

Vengono presi in considerazione trentasette diversi aspetti – più precisamente dovremmo dire che la musica è valutata secondo trentasette dimensioni. Abbiamo già descritto quelli relativi alla melodia e al contorno. Ad esempio, la linea 15, Traccia Melodica, classifica i contorni in quattro tipi (ad arco, a terrazze, a onde, discendente); il cerchio attorno all'1 significa che la traccia melodica di *Zaodahy* viene classificata fra quelle ad arco. (Una tabella di *Legenda* ci indica il significato di ogni segno)¹¹. La linea 19 prende in considerazione la posizione della nota finale, in relazione all'ambito melodico totale del canto; 4 significa che la nota finale si trova nella metà inferiore dell'ambito totale. Il 4 nella linea 20 indica, invece, che l'ambito sta comunque tra una terza minore e una quinta giusta: se questa si verifica è un errore da parte dell'analista. E così via. Ci sono, però, anche osservazioni su aspetti molto diversi da quelli visti finora, ad esempio il grado di mescolanza tonale, il rapporto parola-musica, l'uso del rubato, l'emissione vocale più o meno nasale. Naturalmente sarebbe impossibile valutare quest'ultimo aspetto basandosi su una trascrizione; il progetto *Cantometrics*, infatti, prevede l'uso di registrazioni, piuttosto che di trascrizioni, e questa è una differenza importante tra questo metodo e quelli considerati finora. D'altra parte, però, come si può valutare in maniera obiettiva un cosa come la nasalità? Di certo non con una formula esplicita come quella usata per definire una «tonica». La risposta di Lomax, che non ha soddisfatto tutti i critici, è molto semplice: con un minimo di esercizio tutti possono arrivare a dare giudizi analoghi su tali cose, ottenendo in questo modo un'efficace unità di misura, anche se non si può veramente definire che cosa si sta misurando.

¹⁰ Anche quest'analisi è tratta dall'articolo di M. Herndon (cit., pp. 230-231).

¹¹ A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, 1968, cap. 3.

Es. n. 93. Codice cantometrico di *Zaodahy*.

1) Gruppo vocale	1	②	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
2) Relazione con l'orchestra	1	2	3		5	6		8	9			⑫	13
3) Gruppo orchestrale	1	②	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
4) Organico vocale	1			④			7			10			13
5) Cambiamenti tonali nelle voci	①			4			7			10			13
6) Cambiamenti ritmici nelle voci	①			4			7			10			13
7) Organico orchestrale	1			4			7			⑩		⑬	
8) Cambiamenti tonali nell'orchestra	①			4			7			10			13
9) Cambiamenti ritmici nell'orchestra	①			4			7			10			13
10) Parole <i>nonsense</i>	①			4			7			10			13
11) Totale ritmo vocale	1		3			⑥					11		13
12) Raggruppamenti nel ritmo vocale	①		3		5		7		9		11		13
13) Totale ritmo orchestrale	1		3			⑥			9		11		13
14) Raggruppamenti nel ritmo orchestrale	1		3		5		⑦		9		11		13
15) Traccia melodica	①				5				9				13
16) Forma melodica	1	2	3	4	⑤	6	7	8	9	10	11	12	13
17) Durata delle frasi	1			4			7			⑩			13
18) Numero delle frasi	①		3		5	6		8	9		11		13
19) Posizione della finale	1			④					9		11		13
20) Ambito	1			④			7			10			13
21) Ampiezza intervallare	1			4			⑦			10			13
22) Tipo di polarità	①		3			6		8		10			13
23) Abbellimenti	1			4			7			⑩		⑬	
24) Tempo	1		3		5				9		11		⑬
25) Volume	1			4			⑦			⑩			13
26) Rubato nella parte vocale	1				5				9				⑬
27) Rubato nella parte orchestrale	1				5				9				⑬
28) Glissando	1				5				9				⑬
29) Melismaticità	1						⑦						13
30) Tremolo	1						7						⑬
31) Emissione gutturale	1						7						⑬
32) Registro	1			4			⑦						13
33) Ampiezza vocale	1		3			⑥		8		10			13
34) Nasalità	1			4			7			⑩			⑬
35) Stridulità	1			4			7			10			⑬
36) Accento	1			4			⑦			10			13
37) Consonanza	1			4			⑦			10			13

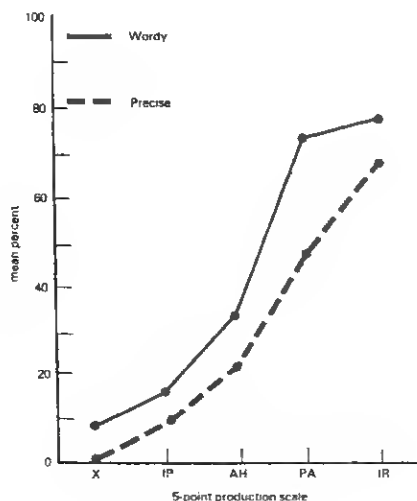
Ciò che Lomax e i suoi collaboratori fecero, fu codificare in questo modo un vastissimo *corpus* di musiche, mettere i dati in un computer e analizzare i risultati in relazione a tutti i fattori presi in considerazione. Alcuni di questi sono ovvii, come la provenienza geografica. Altri sono meno ovvii per i musicisti, poiché il progetto *Cantometrics* nasce come ricerca antropologica, più che musicologica. Facciamo un esempio. L'es. n. 94 correla due variabili cantometriche alla complessità dell'organizzazione sociale delle culture da cui provengono i canti. La linea continua rappresenta una di queste variabili, la verbalità dei testi dei canti, mentre la linea tratteggiata indica la precisione con cui sono articolate le consonanti; queste due variabili corrispondono rispettivamente alle linee 10 e 37 del grafico iniziale. In entrambi i casi, l'asse verticale corrisponde alla variabile cantometrica, mentre l'asse orizzontale valuta la complessità sociale in termini di produzione di cibo; X rappresenta la forma più semplice di produzione alimentare – caccia e pesca – mentre IR indica organizzazioni agricole complesse, che comprendono tecniche di irrigazione. Così il grafico dimostra che c'è una relazione più o meno lineare fra verbalità e articolazione nei canti e complessità dell'organizzazione sociale: in questo senso, più complessa è una società, più verbali sono, verosimilmente, i suoi canti e più precisamente articolati. La conclusione ultima di Lomax, supportata da molte altre correlazioni di questo genere, è che «in tutte le culture lo stile del canto simbolizza e ribadisce certi aspetti importanti della struttura sociale» (p. VII). Se di primo acchito questa sembra un'idea forzata e stravagante, bisogna allora considerare un po' meglio cosa significa «stile» in questo contesto. Stile non è il modo in cui si sceglie di cantare, ma il modo in cui si canta senza operare alcuna scelta conscia; secondo la spiegazione di Lomax,

anche se un membro di una cultura non canta mai, se cantasse, canterebbe nello stile della sua gente, perché è il solo stile che conosce. È in effetti quasi impossibile per chiunque cambiare radicalmente il proprio modo di cantare. Ci vogliono anni per un extraeuropeo per imparare a cantare l'opera; c'è voluto mezzo secolo perché gli europei imparassero a eseguire il jazz americano (p. 28).

Allo stesso tempo, lo stile è qualcosa a cui chiunque appartenga a una data cultura risponde con precisione: «Ogni membro di una cultura è in grado di avvertire immediata-

mente se qualcosa è stilisticamente errato in una formula di saluto, una pentola, un canto o una danza, senza essere però in grado di spiegare perché» (p. 12). In questo senso Lomax sta usando lo stile del canto per cercare la caratteristica stilistica comune a tutte le varie attività di una data cultura – la sua distribuzione del lavoro, gli usi sessuali e i costumi sociali, così come le sue danze e i suoi canti.

Es. n. 94



Ciò su cui il progetto *Cantometrics* non si sofferma, comunque, è l'individualità di un canto – particolari che il cantante introduce in esso, piuttosto che il *background* stilistico generale, che è per lui acquisito. Riguardo a questo, è molto interessante osservare che nel codice cantometrico (così si chiama il grafico analitico iniziale) le linee che producono meno correlazioni con la struttura sociale sono quelle che hanno maggiore attinenza con la struttura tecnica della musica: le linee 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 22 (p. 36). È molto significativo che mentre cose come la verbalità o la nasalità sono caratteristiche forti di una data cultura e riflettono (o rinforzano) i suoi schemi societari, cose come la traccia melodica o la forma variano considerevolmente a seconda dell'occasione e dell'esecutore. In altre parole, questi sono gli aspetti su cui opera un esecutore particolare in un canto particolare e non fanno parte del patrimonio stilistico acqui-

sito. Se è così, sorge l'interrogativo se abbia senso fare delle comparazioni statistiche sulla base di queste caratteristiche tecniche; questo è infatti il modo di operare delle tecniche per la valutazione delle frequenze intervallari o per le classificazioni del contorno, che sono state descritte prima. Le indicazioni derivate da queste analisi non finiscono per perdere tutta la loro significatività, una volta che siano sommate in un contesto musicale complessivo? Una comparazione di schemi e contorni intervallari non dovrebbe, allora, tener conto del contesto in cui essi si verificano? Non si tratta solo di un problema musicale. È il contrasto tra due approcci distinti all'antropologia, cioè il funzionalismo e lo strutturalismo.

Senza addentrarsi nei dettagli, gente come Lomax è «strutturalista», dato che, stando seduti in poltrona o (come preferiscono dire) in laboratorio, fanno comparazioni di canti diversi provenienti da tutto il mondo e traggono ampie conclusioni sulle relazioni tra organizzazioni musicali e sociali. I «funzionalisti», invece, dedicano anni allo studio di una singola cultura, poiché ritengono che non si possa capire nemmeno un solo canto, se non si capisce che cosa esso significhi per un membro di quella cultura – il che significa capire l'intera struttura dell'organizzazione sociale che regge quella cultura. I funzionalisti, di conseguenza, credono che il tipo di comparazione fatto dagli strutturalisti sia assolutamente privo di significato. John Blacking, che è un ottimo rappresentante dell'approccio funzionalista in etnomusicologia, sostiene che obiettivi come la misura delle frequenze intervallari e simili, non sono in alcun senso reali obiettivi, dato che

si può ottenere il massimo dell'obiettività se le note di una melodia sono considerate in primo luogo nel contesto di quella melodia particolare; in secondo luogo nel contesto della classe di melodia cui essa appartiene, a detta del suo compositore e/o degli esecutori; e in terzo luogo nel contesto della tradizione musicale di cui fa parte. Ad esempio, in alcuni contesti ciò che *suona* come una quarta ascendente può essere in realtà una quinta discendente, rivoltata a causa dei limiti di estensione vocale o strumentale. La musica Venda sarà probabilmente fraintesa, se comparata con altri stili di musica, prima di essere analizzata come espressione simbolica di aspetti della cultura Venda¹².

¹² «Tonal Organization in the Music of Two Venda Initiation Schools», *Ethnomusicology*, 14, 1970, p. 1.

Es. n. 95. Analisi comparativa di canti di iniziazione Venda.

This musical score, labeled 'Es. n. 95. Analisi comparativa di canti di iniziazione Venda', consists of nine staves of music. The staves are numbered on the left as 55, 61, 39, 42, 25, 12, 33, 34, and an unlabeled bottom staff. Each staff begins with a treble clef. The music is written in a single melodic line per staff, with various rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes stems, beams, and note heads. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The bottom staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Questo è esatto in teoria, ma cosa significa nella pratica? Ecco come Blacking analizza una raccolta di canti Venda di iniziazione femminile (i Venda sono un popolo che vive nel Transvaal). Il punto di partenza di questa analisi è precisamente il fatto che i Venda stessi considerano questa raccolta di canti come un repertorio particolare, distinto dal resto della musica Venda. Quindi l'interrogativo di base di Blacking è: che cosa unisce questa raccolta di canti in un repertorio e lo distingue dal resto della musica Venda? Non è una buona idea chiederlo ai Venda; essi sanno solo che le cose sono così, non sono in grado di spiegare perché. È una situazione simile a quella del linguaggio: la gente sa quali forme sono corrette e quali no, ma non sa spiegare quali sono le regole linguistiche che governano il linguaggio. Solo un linguista può farlo e lo fa analizzando l'attività reale della gente, cioè la maniera in cui parla. Blacking sta tentando la stessa cosa per questo repertorio di musica Venda. Compara l'uno con l'altro i canti di questo repertorio, nella speranza di scoprire cosa hanno tutti in comune e le regole di trasformazione secondo cui da una stessa struttura profonda possano svilupparsi un ampio numero di canti apparentemente molto diversi. Dato che le analisi di Blacking sono piuttosto difficili da seguire nella loro forma originale, viene qui presentato un diagramma (es. n. 95) che semplifica – forse troppo – gli aspetti salienti di queste analisi. Ogni rigo, eccetto l'ultimo in basso, riporta un canto completo (che nell'esecuzione viene ripetuto più volte). I canti sono allineati l'uno con l'altro alla maniera di un grafico motivico o semiotico e sono stati trasposti, dove necessario, in modo che in tutti i casi la nota finale sia un mi. Cosa risulta? Tutti i canti sono basati su schemi scalari discendenti con occasionali salti, ma, se confrontiamo i canti leggendo il grafico verticalmente, possiamo vedere che lo stesso schema scalare non è usato sempre con lo stesso tempo.

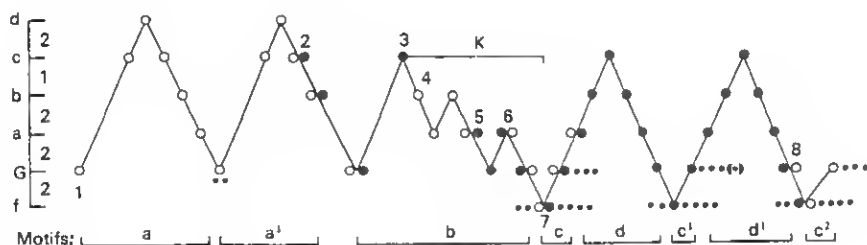
Comunque, quasi ogni esempio è riferibile a uno dei due schemi scalari seguenti: un movimento discendente ripetuto da re a mi, oppure da sol a la. Ciò è illustrato dal rigo inferiore del grafico. Secondo Blacking questo rigo inferiore costituisce il modello soggiacente comune a tutti i canti, che essi elaborano in modi differenti. Come opera l'elaborazione? Il principio più importante è che da ogni punto può essere selezionata qualsiasi nota in entrambe le scale. Questo

spiega i salti altrimenti irregolari trovati, ad esempio, nei canti 61, 25 e 34. O possono essere selezionate entrambe le note; questo spiega gli accordi in tutti i canti eccetto il 42. A volte non viene selezionata alcuna nota (canti 12 e 33) e, per converso, vengono introdotte qua e là note estranee; queste sono indicate tra parentesi nei canti 61, 39 e 34. Ci sono anche leggere modificazioni nella sequenza di note nei canti 33, 34 e 42. Infine il ritmo e le note ribattute sono libere. Queste, dunque, sono le regole in base alle quali una singola struttura soggiacente si trasforma negli svariati canti differenti che compongono questo repertorio. Ora, se si accetta tutto questo, potrebbe davvero avere un senso confrontare strutture soggiacenti e regole di trasformazione trovate in canti provenienti da culture diverse, proprio come i linguisti confrontano le organizzazioni sintattiche dei linguaggi differenti; invece ha veramente poco senso confrontare formazioni di superficie trovate in canti provenienti da culture diverse. Sarebbe come cercare di capire come funzionano i linguaggi dal confronto dei loro vocabolari, o analizzare differenti letterature confrontando la frequenza dell'apparizione delle lettere dell'alfabeto. Riguardo all'occorrenza degli intervalli in questi canti Venda, è interessante osservare il modo in cui si collocano nell'ambito dello schema scalare soggiacente; considerarli senza metterli in relazione al contesto corrispondente è privarli di senso. E ancora, distinguere i vari canti sulla base della loro tipologia scalare è fuorviante. Mentre la maggior parte dei canti sono eptatonici (comprendono sette classi d'altezza), uno è esatonico e due pentafonici. Questo, però, non vuol dire che ci sia qualche differenza significativa nella maniera in cui operano: in ogni caso c'è la medesima struttura soggiacente. In realtà ciò che Blacking sta dicendo corrisponde alla teoria di Schenker: analizzare caratteristiche di superficie della musica è inutile, a meno che non lo si faccia in relazione alla struttura profonda che esse elaborano.

Torniamo a *Zaodahy*, tenendo presenti le argomentazioni di Blacking. Dato che non disponiamo di altri esempi tratti dal repertorio cui appartiene, non possiamo seguire esattamente le procedure di Blacking. C'è qualche altro modo per scoprire una struttura soggiacente, quale viene elaborata dai suoi moduli di superficie? Un etnomusicologo che ha analizzato un brano particolare in relazione al tipo di struttura sog-

giacente è Mieczysław Kolinski. Egli adotta varie tecniche, e alcune di queste – valutazione dell'ambito intervallare fra la prima e l'ultima nota, classificazione di tipologie scalari – riguardano unicamente caratteristiche di superficie. Comunque, questo non è il caso delle sue tecniche di analisi della struttura melodica. L'es. n. 96 illustra come egli analizza la linea vocale del primo verso, cioè fino a b. 10¹³. Essenzialmente si tratta di una semplice rappresentazione grafica della partitura, con l'omissione del ritmo; diverrà più chiara confrontandola nota per nota con l'inizio della parte vocale (i punti piccoli rappresentano note ribattute). L'analisi vera e propria è illustrata dagli schemi formati dai cerchietti pieni e vuoti. Sono usati per indicare ciò che Kolinski definisce «movimenti ricorrenti». Con questo egli indica contorni melodici ondeggianti che si muovono da una nota a un'altra e tornano indietro, a volte in una successione ripetuta molte volte.

Es. n. 96. Analisi di Kolinsky di *Zaodahy*, b. 3-10.



Il primo di tali movimenti è rappresentato da cerchietti vuoti, indicati con «1»; sale da sol a re, scende a sol e sale e scende ancora una volta, prima di terminare verso la fine di b. 4. Sovrapposto a questo c'è un secondo movimento, indicato con «2» e con i cerchietti pieni (cerchietti vuoti e pieni sono usati alternativamente, così da far risaltare sulla pagina i diversi movimenti). Questo secondo movimento comincia su un do, scende a sol e finisce sul do successivo. Per facilitare la spiegazione di come Kolinski stia segmentando la musica, viene proposto qui uno schema in cui la partitura originale della parte vocale è suddivisa nei suoi movimenti ricor-

¹³ «Herndon's Verdict on Analysis: Tabula Rasa», *Ethnomusicology*, 20, 1976, pp. 1-22. Questa replica all'articolo della Herndon corregge parecchi errori in esso contenuti.

Es. n. 97. Analisi di Kolinsky di *Zaodahy*, riscritta.

The image displays a musical score analysis for a piece by Kolinsky, titled *Zaodahy*. The score is organized into 8 staves, numbered 1 through 8 on the left. A vertical label 'Recurrent movements' is positioned to the left of the staves. Above the first staff, the word 'Motifs' is written, followed by three bracketed sections labeled 'a', 'a¹', and 'b'. A fourth bracketed section labeled 'c' spans across the top of the staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and accidentals. Specific motifs are numbered: '3' and '4' are in the first staff; '5' is in the fourth staff; '6' is in the sixth staff. A note in the third staff is labeled '(non-recurrent)'. The score illustrates the relationship between different musical elements and their recurrence throughout the piece.

renti (es. n. 97); si può vedere che questo motivo si basa interamente su movimenti di questo tipo, con la sola eccezione del terzo, che è una singola discesa da do a si.

Ora, questo tipo di analisi è certamente analogo alla maniera di operare di Blacking o Schenker in contesti simili, cioè evidenzia una struttura soggiacente, in relazione a cui la superficie musicale può essere considerata un tipo di elaborazione. Inoltre è obiettiva in un modo in cui l'analisi di Blacking probabilmente non può essere e quella di Schenker sicuramente non è; infatti qui sono presenti regole chia-

re ed esplicite per eseguire l'analisi, cosicché due persone diverse dovrebbero pervenire allo stesso risultato. Ma è obiettiva nel senso che può dirci qualcosa di significativo sul canto? O, almeno, è una base per confronti significativi tra canti? Che cosa ci dice esattamente? Certamente non ci dice nulla riguardo a come il canto è considerato dal popolo cui appartiene, come fa invece l'analisi di Blacking: in altre parole, le popolazioni non raggruppano i propri canti in repertori in base ai movimenti ricorrenti presenti in essi. D'altra parte non sembra fornire informazioni sulla nostra esperienza della musica, come fa invece un grafico schenkeriano; in ogni modo io non «sento» il canto in relazione ai segmenti di Kolinski. Egli sembra pensare che tali movimenti abbiano

un qualche *status* psicologico privilegiato e per questa ragione trova interessante analizzare in questo modo la musica tratta da culture musicali popolari di tutto il mondo e anche l'arte musicale europea. Le raccolte di dati fanno una grande impressione, ma io personalmente non ho idea di quali conclusioni poter trarre da esse, forse nessuna.

Anche se non è ancora abbastanza chiaro quale teoria stia davvero dietro alla tecnica di analisi melodica di Kolinski, è chiaro che l'approccio è di tipo iper-teorico. Questo perché prende inizio da una teoria che viene applicata assolutamente nello stesso modo a tutte le melodie. Ciò mi sembra un vero peccato, dato che il grande vantaggio delle tecniche comparative di analisi è che permettono di avvicinarsi alla musica in maniera puramente induttiva. Come si è detto all'inizio di questo capitolo, non è necessaria nessuna teoria *a priori* per confrontare i brani di musica; piuttosto è necessario un termine di confronto appropriato per la particolare musica in esame. E, per concludere, torniamo un'ultima volta a *Zaodahy*.

Il metodo più induttivo per iniziare un'analisi è preferibilmente quello di cercare gli schemi di ripetizione. Se si vuol essere davvero induttivi è necessario cominciare con una versione relativamente completa della musica – una dettagliata trascrizione della parte della voce e della cetra, in questo caso – dato che una riduzione iniziale più drastica necessariamente incorporerebbe giudizi *a priori* su cosa è o non è essenziale nella musica. Riconfigurando semplicemente la partitura relativamente ai moduli ripetuti, come fa l'analisi semiotica, ci si troverà con qualcosa come l'es. n. 98. (Dico «qualcosa come» perché si potrebbero ottenere risultati leggermente diversi, a seconda di quanto dettagliatamente si considerano le ripetizioni e di quali derivazioni si ammettono.) Sulla base di quanto si verifica indipendentemente da questo, possiamo segmentare la musica e assegnare una lettera a ogni tipo di segmento (queste lettere sono indicate nella parte superiore del grafico). Ne risulta la seguente distribuzione del canto:

Verso 1:	a	a	a	a	c	b	e	d	e	d		
Verso 2:	a	b	a	b	c	d	e	d	e	d	e	d
Verso 3:	a	a	a	a	c	d	e	d*	e	d	f	

(d* consiste solo della seconda metà di d)

[illegible]

a b c d e

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000



C'è qualche semplice regola che governa questa distribuzione? Sì; il canto consta di quattro frasi principali (a, c, d, e), che sono prolungate mediante ripetizione, nel primo verso, e poi mediante trasformazione (è la trasformazione che dà origine alle frasi b e f rispettivamente nei versi 2 e 3). Possiamo confermare la nostra identificazione di a, c, d, e come frasi principali, mostrando che esse hanno qualche speciale funzione in relazione alla struttura delle altezze? Di nuovo la risposta è affermativa, perché scegliendo le formule melodiche più importanti di ogni frase troviamo che ciascuna consiste in un moto melodico di seconda:

a = do - si

c = e = la - sol¹⁴

d = fa - sol

Es. n. 99



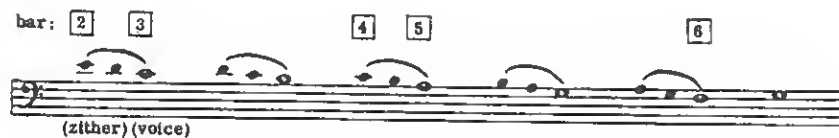
¹⁴ Questa equivalenza funzionale significa che c ed e dovrebbero essere considerati come appartenenti alla stessa categoria principale? È possibile: l'es. n. 99 mostra come lo schema melodico di e elabora quello di c.

Sommando insieme ciascuna di queste frasi principali otteniamo il movimento lineare di base su cui si fonda ogni verso, cioè una scala discendente da do a fa che torna (eccetto nell'ultimo verso), a sol. Ora, se consideriamo ciò come struttura profonda del canto, allora possiamo vedere i due modi con cui viene prolungata a livello medio. Uno è attraverso uno schema metricamente regolare di ripetizioni, basato sulle frasi principali: quattro ripetizioni del primo modulo, seguite da tre del secondo (es. n. 100). L'altro è attraverso un'elaborazione sequenziale metricamente irregolare (es. n. 101).

Es. n. 100



Es. n. 101



Tutto questo difficilmente può rappresentare qualcosa di più di un inizio di analisi, dato che comprende solo la semplicissima induzione di regolarità nella distribuzione formale e nel movimento lineare. Abbiamo già, comunque, validissime indicazioni sul modo in cui la superficie musicale acquista il suo significato mediante l'elaborazione di schemi soggiacenti – attraverso la *funzione*, in altre parole. Se si dovessero usare diverse tecniche per analizzare le funzioni musicali come base di confronto fra differenti brani – sia tratti da una stessa cultura che da culture diverse – allora la conclusione potrebbe avere un grado di significatività musicale che difficilmente si può ottenere attraverso la valutazione, anche se esauriente e accurata, di caratteristiche soltanto di superficie.

Come si è visto nei precedenti cinque capitoli, esiste una certa abbondanza di tecniche analitiche chiaramente definite; ma in effetti non è troppo chiaro che cosa davvero sono in grado di dirci queste tecniche riguardo alla musica. Infatti penso che ci sia una buona quantità di opinioni confuse su questo argomento, cosa che ha avuto due risultati indesiderati: uno è lo sviluppo di approcci analitici che sono in se stessi falsi, oppure partono da presupposti errati; l'altro è la diffusione di nozioni false o errate su ciò che possiamo apprendere dagli approcci esistenti come, ad esempio, l'analisi schenkeriana. Un buon modo di affrontare la domanda «che cosa può dirci l'analisi», è chiederci: che cosa rende buona o cattiva un'analisi, dato che questo fa sorgere immediatamente il quesito: buona in che senso? Buona per cosa?

Ora, ci sono molti esempi in cui la risposta a questa domanda è immediata: l'analisi di un brano può essere buona perché corretta, un'altra cattiva perché errata. Un esempio potrebbe essere il computo delle note in un'analisi seriale; nella maggior parte dei casi non c'è dubbio su quale analisi seriale sia corretta e quale errata, e si parla di errori nello stesso modo in cui si può parlare di errori di calcolo o di errori di stampa. In realtà il computo delle note di una serie è semplicemente un esempio di quei tipi di analisi il cui obiettivo è di scoprire come ha operato il compositore: schemi proporzionali complessi nascosti nella polifonia del Rinascimento o in Bartók, o nomi segreti inseriti in codice nella musica di Schumann o Berg, sono altri esempi in cui un'analisi è corretta o scorretta, in un senso puramente storico – anche se il compositore non avesse fatto ciò che dice l'analista. Un esempio più complesso della stessa situazione si può rinvenire nell'analisi della *Quinta sonata* di Skrjabin. Penso che questa sonata in un solo movimento dovrebbe essere consi-

Es. n. 102. Skrjabin, *Quinta sonata*, inizio.

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

sfz sotto voce

f *p*

8va

una corda

4

6

f *p*

8va

Es. n. 103. Skrjabin, *Quinta sonata*, Primo tema.

47

Presto con allegrezza

50

derata in re# minore. A prima vista questo può sembrare assurdo. L'inizio non è, in effetti, in alcuna tonalità, ma emerge dall'oscurità tonale (es. n. 102) e il primo tema suona chiaramente in si maggiore (es. n. 103). Ma le mie ragioni per dire che la sonata è in re# minore non sono tanto in relazione al suono della musica, quante a quelle che io credo fossero le intenzioni di Skrjabin. Consideriamo i fatti seguenti: il brano termina con un enfatico mi♭ maggiore (ci sono battute e battute di pedali di tonica da b. 388 alla fine). Il secondo tema, a b. 120, è altrettanto esplicitamente in si♭ maggiore (es. n. 104). Se consideriamo l'inizio in re# minore – e notiamo quei re# gravi con cui si apre il brano – allora abbiamo praticamente un piano tonale consueto per il repertorio romantico, e cioè tonica minore, dominante, tonica maggiore.

Es. n. 104. Skrjabin, *Quinta sonata*, Secondo tema.

Meno vivo molto rall. a tempo

120

pp accarezzevole

sopra

123

rall.

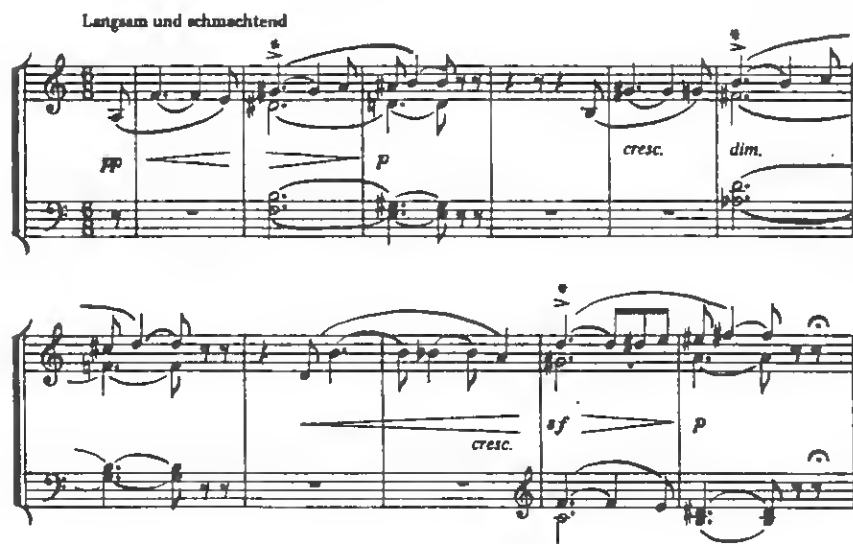
126

a tempo

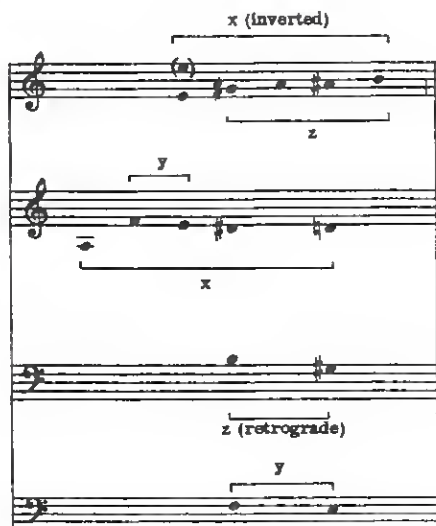
Indubbiamente il piano tematico e il piano tonale non corrispondono agli schemi tradizionali (cioè il primo tema non appare nella ripresa alla tonalità della tonica), ma allora questo è vero anche per il primo movimento della *Sonata in si minore* di Chopin, che Skrjabin presumibilmente conosceva molto bene. Considerando la *Sonata in re# minore*, allora, acquista senso il suo piano tonale e anche l'armatura con sei diesis in chiave, altrimenti incomprensibile (e questo è un argomento decisivo). Tutto questo potrebbe essere clamorosamente confutato dalla scoperta di un autografo con il titolo *Sonata in si maggiore*: questo dimostrerebbe che Skrjabin non aveva pensato in re# e quindi la mia interpretazione analitica era semplicemente errata.

Comunque, tutti questi esempi in cui si può dimostrare senza ambiguità che un'analisi è corretta o errata, sono delle eccezioni. Normalmente non accade così nell'analisi musicale. Prendiamo come esempio uno dei grandi enigmi del secolo scorso, l'inizio del *Preludio del Tristano e Isotta* di Wagner (es. n. 105).

Es. n. 105. Wagner, inizio del *Preludio del Tristano*.



Un'intera letteratura è stata dedicata all'interpretazione del *Tristan-Akkord* (indicato con l'asterisco). Molti hanno sostenuto che non dovrebbe essere considerato in realtà un'unità armonico-funzionale, ma piuttosto il risultato di movimenti di strutture motiviche (es. n. 106). Altri hanno sostenuto che in

Es. n. 106. Derivazione motivica del *Tristan-Akkord*.

realtà si tratta di un accordo di settima diminuita alterato cromaticamente – cioè non appartiene in particolare ad alcuna tonalità. Altri ancora hanno sostenuto che ha una funzione tonale – cosicché alla sua prima apparizione sarebbe un II^7 alterato, oppure un VI^7 di la minore (anche se non si è ancora deciso quale dei due sia). Ora, nessuna di queste interpretazioni è errata, nel senso in cui, nell'ambito di una scrittura seriale, sarebbe errato parlare di una mutazione P-2, quando in realtà è I-4. Né alcuna di esse potrebbe essere dimostrata errata dall'evidenza storica. Verosimilmente, potrebbe sempre venire alla luce un antico abbozzo sul *Preludio* del *Tristano*, e se questo avesse una delle seguenti tre forme (es. n. 107), allora gli avvocati, rispettivamente, della settima diminuita, del II^7 o del VI^7 potrebbero proclamare di avere delle prove. Ma i loro oppositori potrebbero replicare che l'abbozzo ci dà notizie solo del punto di partenza di Wagner, mentre è più importante spiegare l'accordo che Wagner eventualmente aveva sviluppato da questo – cioè il *Tristan-Akkord* come lo conosciamo noi. Questa replica è certamente corretta, perché analizzare un accordo in un modo o in un altro non significa scoprire se Wagner l'avesse inteso così oppure no: invece noi ascoltiamo attentamente l'accordo, forse suonandolo più volte al pianoforte e chiedendoci: è questo il suo effetto? È quello che io sento?

Es. n. 107. Varianti del *Tristan-Akkord*.

Normalmente, quindi, ci attendiamo che un'analisi ci dica qualcosa sul modo in cui noi abbiamo esperienza della musica: giudichiamo se è buona o cattiva in relazione al fatto che sembri confermata dall'esperienza oppure no; infatti l'obiezione all'etichettatura armonica o formale vecchio stampo, era precisamente relativa al fatto che non era percepibile all'esperienza. Allo stesso tempo i vari approcci analitici che si svilupparono in seguito a questa obiezione non consistono semplicemente in descrizioni di ciò che percepiamo quando ascoltiamo la musica. L'analisi motivica, ad esempio, parla di moduli che si ritrovano egualmente nelle minuscole note di una figurazione pianistica e nelle relazioni macroformali tra i movimenti: ma davvero entrambi questi casi possono essere percepiti come motivi, anche senza ricercare le somiglianze fra loro, ascoltando la musica nella solita maniera? Anche l'analisi schenkeriana si basa sull'esperienza della continuità e direzionalità macroformale – ma sono davvero percepibili questi macromovimenti direzionati, nel modo in cui l'analisi schenkeriana suggerisce? Se interrompiamo un movimento di sonata a metà dello sviluppo, davvero la maggior parte degli ascoltatori sarebbe in grado di cantare la tonica cui si dirige lo sviluppo? Ne dubito: gli analisti non sembrano occuparsi molto delle verifiche su questo argomento, dato che effettivamente essi non cominciano mai un'analisi ponendosi domande obiettive, come queste, sulla risposta uditiva.

Ci sono due giustificazioni possibili per l'analista che voglia parlare di aspetti di cui la maggior parte degli ascoltatori, in pratica, non è cosciente. Penso di poter dimostrare che entrambe sono inadeguate; ma spiegherò quali sono, in parte perché molti analisti credono nell'una o nell'altra, e in parte perché emergerà da queste spiegazioni ciò che io considero la risposta più esauriente alla domanda «che cosa ci dice l'analisi musicale?». La prima giustificazione possibile,

dunque, è di tipo piuttosto elitario. Come ho detto al cap. 2, Schenker non considerava la sua attività volta alla spiegazione dell'esperienza musicale di un ascoltatore medio; in realtà egli era molto scettico circa l'abilità dell'ascoltatore medio nell'apprezzamento della musica ad un livello superiore. Ciò di cui dava spiegazione era la maniera in cui la musica richiede di essere ascoltata da un ascoltatore perfettamente preparato – ed egli sottolineava che l'ascolto corretto della musica non è una cosa facile e richiede una seria applicazione. Ora, questa è una posizione perfettamente coerente – non comprende alcuna assurdità logica – ma penso che limiti il campo dell'analisi fino a farlo divenire irrilevante: la cosa più affascinante della musica non è forse l'effetto immediato che essa esercita anche sull'ascoltatore meno preparato?

La seconda giustificazione possibile deve essere presa molto più sul serio e coinvolge il concetto, caratteristico della cultura del xx secolo, di percezione inconscia. Spiegherò di cosa si tratta prima di mostrarne l'applicazione in musica. L'analisi musicale della prima metà del secolo derivò il proprio concetto di percezione inconscia da Freud. Freud aveva dato spiegazione del comportamento apparentemente casuale e senza significato tipico dei nevrotici, mostrando come esso derivasse dalle loro pulsioni e motivazioni inconscie. I nevrotici stessi non avevano consapevolezza delle loro pulsioni e motivazioni; essi le avevano rimosse dal loro io cosciente e per questo non potevano spiegare il proprio comportamento. Esse erano ancora in grado, però, di determinare le loro azioni. Così Freud cercava il senso delle azioni incoerenti dei nevrotici, collocandole nel contesto dell'inconscio – un inconscio la cui esistenza non si poteva provare direttamente, ma dedurre dal suo effetto sul comportamento nevrotico. Allo stesso modo, gli analisti musicali considerarono come loro compito fornire spiegazione delle percezioni frammentarie e incomplete degli ascoltatori di musica, collocandole nel contesto di strutture soggiacenti che gli ascoltatori non percepiscono consciamente, come ad esempio somiglianze motiviche tra frammenti melodici. Naturalmente non si è consci di questi paralleli motivici, diceva l'analisi motivica, ma essi nondimeno sono responsabili dell'esperienza dell'unità musicale. E allora l'obiettivo di un'analisi non è *descrivere* cosa si percepisce consciamente, ma piuttosto *spiegare* quest'esperienza in relazione alla totalità delle percezioni, conscie e

inconscie. Benché siano stati gli analisti motivici ad adottare più esplicitamente i concetti freudiani – e soprattutto Hans Keller – credo che il pensiero di Freud abbia avuto un certa influenza anche su Schenker. Certamente il discorso di Schenker sulle «forze demoniche» del livello medio e della struttura fondamentale come ambito segreto nascosto dietro il livello esterno ha un tono freudiano. E il suo concetto di interpretazione analitica come processo che rivela il significato di ciò che appare come ovvio, derivandolo da ciò che è occulto, è proprio paragonabile alla psicoanalisi.

Comunque, dalla metà di questo secolo, gli analisti musicali sono stati influenzati da un diverso concetto di percezione inconscia, stavolta derivato dalla psicolinguistica. I linguisti sono riusciti a suddividere le strutture della lingua in fonemi – cioè unità strutturalmente significanti che possono essere percepite e articolate consciamente (a, f, th e ng sono esempi di fonemi della lingua inglese). Ma questi fonemi potrebbero essere suddivisi in unità strutturali minori? È stato scoperto, principalmente a opera di Roman Jakobson, che ciò potrebbe avvenire; i vari fonemi sarebbero tutti composti da differenti combinazioni di pochi «tratti distintivi» (come li chiama Jakobson) che non si possono percepire consciamente quando si ascolta parlare qualcuno. La loro percezione conscia – la comprensione di cosa sta dicendo una persona – dipende dalla percezione inconscia. Ora, i modelli di spiegazione di origine linguistica hanno avuto un'influenza considerevole sull'analisi musicale degli ultimi trent'anni; i neo-schenkeriani, in particolare, sono stati molto colpiti dalla somiglianza fra le loro spiegazioni gerarchiche della struttura musicale e gli schemi gerarchici della linguistica. Sembrerebbe loro che non è ragionevole criticare le loro teorie per il fatto che non si possono percepire tutti gli intervalli e le relazioni strutturali di cui parlano, non più di quanto lo sarebbe se le teorie dei linguisti venissero criticate per il fatto che i «tratti distintivi» non sono percepibili. In altre parole, come nel modello freudiano, l'obiettivo è spiegare ciò che è ovvio – l'esperienza dell'unitarietà musicale e così via – in relazione a strutture che non sono ovvie e possono essere dedotte dallo studio analitico. In effetti ci sono solo piccole differenze in relazione al modello di percezione inconscia cui aderisce un analista: in entrambi i casi egli sente di fare qualcosa di essenzialmente scientifico – spiegando come la gen-

te ha esperienza di ciò che fa – anche se in molti casi sta parlando di cose di cui gli ascoltatori non hanno coscienza immediata.

Tutto questo si chiarisce se lo illustriamo tornando al caso del *Tristan-Akkord*. Come ho detto, gli analisti spiegano questo accordo facendolo derivare da un prototipo o da un altro – una formula motivica, un II⁷, e così via. Ora, che significato ha questa derivazione? Si potrebbe semplicemente dire «è conveniente pensare il *Tristan-Akkord* come un'elaborazione di x», e infatti io considero questo il modo corretto di capire questa derivazione. Chiaramente, però, non è ciò che gli analisti hanno pensato, perché se fosse così, la controversia su quest'accordo non si sarebbe potuto protrarre per tutti questi anni; non ci sarebbe stato nulla da discutere. In realtà gli analisti hanno nettamente rifiutato le reciproche interpretazioni, perché volevano sostenere che l'accordo era «davvero» una settima diminuita o qualcos'altro. Cercavano di spiegare un fatto ovvio – cioè che la gente percepiva l'accordo nel modo in cui lo percepivano loro – mettendolo in relazione a qualcosa che non fosse così ovvio, cioè la struttura che dava origine a quella percezione. In altre parole, essi vedevano il processo di derivazione dell'accordo da un prototipo o da un altro, non semplicemente come un atto dell'analista, un atto di classificazione, ma come se, in qualche modo, rappresentasse anche ciò che fa l'ascoltatore – benché solo in modo inconscio, naturalmente. Questo è esplicito nello studio classico di Ernst Kurth sull'armonia del *Tristano*, pubblicato nel 1920. Kurth analizzò l'armonia wagneriana come interazione fra ciò che egli chiamava forze «costruttive» e «distruttive» (egli le associava a diatonismo e cromatismo), considerandole forze essenzialmente psicologiche. Come dice Kurt von Westernhagen, Kurt vedeva la musica come derivazione da «impulsi psichici delle profondità dell'inconscio, al di sotto del livello del suono percepibile, che, dopo essere giunti nella mente conscia, continuano a manifestarsi nel suono». E così, con parole di Kurt, «la funzione essenziale di tutta la teoria musicale è osservare la trasformazione di impulsi specifici in suoni»¹. Tutto questo oggi sembra fuori moda. Anche una moderna analisi dell'armonia del *Tristano*, come quella di Benjamin Boretz, ha però implicazioni psicolo-

¹ *The Forging of the Ring*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, p. 7.

giche. L'analisi in sé, sicuramente, è puramente formale (Boretz vede il *Tristan-Akkord* come generato da un esteso ciclo di intervalli uguali), ma egli considera ancora che esso abbia un significato in relazione alle modalità di risposta dell'ascolto musicale. Deve esistere, afferma, qualche modo di spiegare l'accordo esaurientemente, perché se la musica non avesse in sé qualche struttura razionalmente coerente, che fondamenti avremmo allora per occuparci di essa?

Credere che l'analisi spieghi l'esperienza della musica in un senso essenzialmente scientifico – in altre parole credere che scopra cause il cui effetto è la risposta dell'ascoltatore – ha avuto enorme influenza nel xx secolo. Considero questa convinzione fuorviante; ma prima di passare alla confutazione, voglio mostrare alcune delle conseguenze che nascono se la si accetta. La più importante è l'immediata associazione che Boretz fa tra analisi e valore estetico della musica. Dopo tutto, se l'analisi può spiegare come accade che noi proviamo un piacere estetico nei confronti dei capolavori, allora è ragionevole pensare che possa essere usata come criterio per giudicare quale musica sia un capolavoro e quale no. Questo collegamento tra analisi e giudizio è accettato da analisti di impostazioni diversissime come Meyer, LaRue, Schenker e Keller. Quest'ultimo scrive: «Sono giunto alla conclusione ampiamente provata che ciò è vero per tutta la buona musica: in senso lato una evidente unitarietà; in senso stretto la dimostrabilità di un'unità latente. Io uso questo criterio come uno dei miei strumenti per una valutazione obiettiva»². Il risultato è qualcosa di angusto e di esteticamente pedagogico, che dà un gran peso alla chiarezza con cui le funzioni strutturali vengono espresse in musica, all'assenza di ornamentazione non necessaria e, in generale, all'unitarietà e inevitabilità. Per molti analisti è impensabile che in una particolare situazione compositiva, un intero campo di alternative possa avere un effetto egualmente valido – o per lo meno considererebbero questo una condanna della musica. In questo modo l'analisi viene ad associarsi a un certo determinismo estetico: l'obiettivo è dedurre proprietà estetiche direttamente dalla struttura musicale – o, più in particolare, dalla partitura musicale. Si potrebbe definire questo: «eliminazione dell'ascoltatore» come libero agente; egli è rimpiazzato da una teoria che correla le proprietà

² *The Mozart Companion*, a cura di Mitchell e Robbins, Faber, London 1956, p. 97.

materiali della musica con le risposte estetiche appropriate (come gli psicolinguisti rimpiazzano l'ascoltatore con un teorema che correla certe caratteristiche uditive del suono parlato con le unità della struttura linguistica). Di conseguenza si è giunti alla diffusa convinzione che l'obiettivo più alto dell'analisi musicale – ciò che la distingue da una mera descrizione – è la formulazione di una teoria generale adatta a essere applicata a qualsiasi esempio particolare di musica, proprio come le teorie sulla grammatica generale sviluppate dai linguisti strutturalisti. Forse è il risultato naturale del fatto che l'analisi è giunta in larga misura all'ambito particolare delle università – istituzioni che sono principalmente indirizzate a stabilire una riserva di conoscenze, piuttosto che a sviluppare le esperienze pratiche dell'individuo.

II

Ora, mi sembra che i principali tipi di analisi in uso ai giorni nostri non abbiano alcuna reale validità scientifica e che quindi ci sia necessità di una riconsiderazione di cosa possano dirci sulla musica. Dare dimostrazione di questo è sorprendentemente facile. Tutti i principali tipi di analisi discussi nei capitoli dall'1 al 5, si esprimono soprattutto in termini di classi intervallari, come seconde minori o quinte giuste, e queste sono codificate graficamente, verbalmente o numericamente. Ma queste classi intervallari hanno qualche realtà psicologica per l'ascoltatore? Sembra di no. Questo perché, parlando in termini psicologici, ci sono molte più categorie intervallari che termini usabili dagli analisti per esse. Ogni violinista o cantante appena passabile stringe o allarga le sue seconde minori in misura diversa in relazione al contesto musicale, e ciò accade anche per tutti gli altri intervalli; e lo fa non perché ha qualche teoria su di essi, ma semplicemente perché, se non lo facesse, il risultato sonoro sarebbe pessimo. Un quartetto d'archi che eseguisse Beethoven o Bartók esattamente con il temperamento equabile – se tale impresa fosse possibile – emetterebbe suoni intollerabili anche per l'orecchio più ineducato. Ciò che i musicisti suonano e ciò a cui gli ascoltatori rispondono non è una «seconda minore», ma un numero indefinito di intervalli, che noi normalmente classifichiamo in una sola casella (se stiamo pensando in termini di tempera-

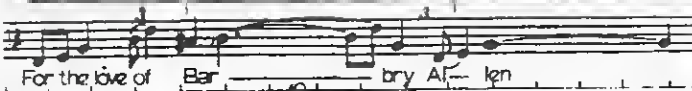
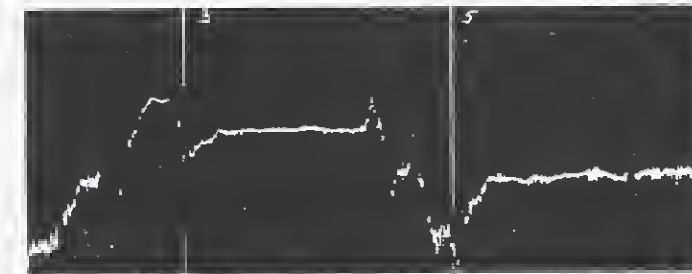
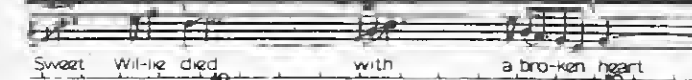
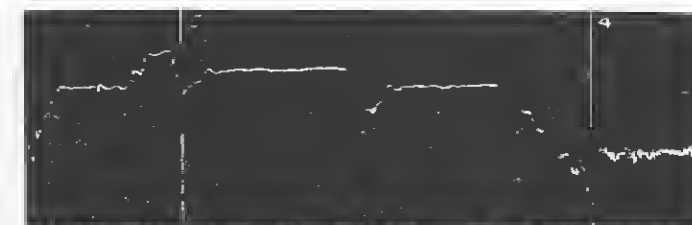
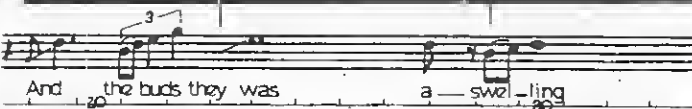
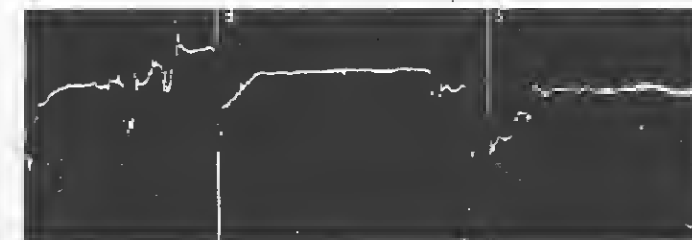
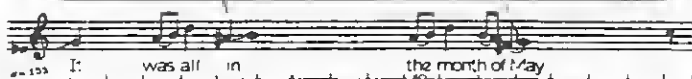
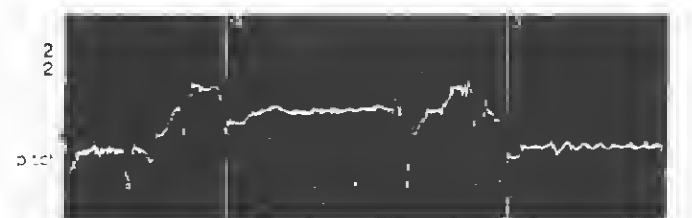
mento equabile) o in due caselle (se rispettiamo le distinzioni enarmoniche, cioè fra mi e $mi\flat$ e mi e $re\sharp$)³.

Ora, non c'è nulla di sbagliato nel far uso di caselle, ma dobbiamo ricordare che le abbiamo create noi. Una o due caselle etichettate «seconda minore» non appartengono alla psicologia della percezione musicale; sono artifici della notazione musicale. E anche se le classificazioni della notazione musicale sono utili per attività come l'esecuzione e la memorizzazione, esse non possono costituire la base della ricerca scientifica su come gli ascoltatori percepiscono gli intervalli musicali. Sono semplicemente troppo ampie: mescolano insieme moltissime risposte differenti, cosicché sarebbe quasi impossibile ricercare quali possono essere i fattori che determinano queste risposte. Qualsiasi ricerca significativa in quest'area dovrebbe essere sulla base di una rappresentazione del suono musicale molto più dettagliata di quanto sia la notazione convenzionale. Dovrebbe essere basata su qualcosa di simile ai grafici prodotti dal melografo di Charles Seeger, una macchina che rileva la frequenza fondamentale di uno stimolo musicale in funzione del tempo. L'es. n. 108 mostra un'esecuzione di *Barbara Allen* trascritta dal melografo, con una trascrizione della canzone in notazione convenzionale allineata con essa⁴. Ciò rende molto evidente quanto del suono musicale venga o-messo nella maniera solita di trascrivere. La notazione abituale segmenta spietatamente il flusso vocale del cantante in note separate, assegnando un singolo valore a queste note, che sono molto meno evidenti nel grafico del melografo; toglie i vibrati e i portamenti e razionalizza i valori ritmici. È un modello molto semplificato di ciò che realmente viene eseguito dal cantante: un'interpretazione o, se si preferisce, un'analisi, piuttosto che una mera registrazione del suono.

Gli etnomusicologi, infatti, sono assolutamente d'accordo sul fatto che ogni trascrizione, specie una trascrizione drasticamente semplificata come la notazione convenzionale, costituisce un'interpretazione di ciò che viene udito. Pandora Hopkins, discutendo su alcune trascrizioni di musica popolare

³ Ma allora, cosa accade nel caso del pianoforte? Il fatto che i pianoforti siano intonati nel temperamento equabile non significa che la gente senta realmente ogni seconda minore in ogni determinato testo musicale, come se fosse della stessa misura. L'intervallo $do-fa\sharp$ su un pianoforte, se pensato come parte di una settima di dominante con fondamentale re , suona molto diversamente da quando è pensato come parte di una settima di dominante con fondamentale lab ; il suono è fisicamente lo stesso, la risposta psicologica no.

⁴ C. Seeger, *Studies in Musicology*, 1935-1975, pp. 298-299.

Es. n. 108. Analisi melografica di *Barbara Allen*.

norvegese per strumento ad arco, sottolinea quanto differenti sistemi di notazione comportino differenti interpretazioni della musica:

È nostra impressione che, se avessimo tentato di trascrivere in una delle notazioni cinesi, avremmo trovato un particolare interesse nella melodia, secondo le nostre attese. Se avessimo tentato una trascrizione in neumi bizantini, sarebbe stato eliminato il fattore timbro. La nostra notazione [...] induce una sottolineatura delle relazioni verticali – l'aspetto più caratteristico della musica occidentale europea – e un certo disinteresse per la complessità ritmica⁵.

Ogni sistema di notazione, quindi, ha un proprio codice di sottolineature e omissioni. Ma il fatto che una notazione appartenente a una data cultura ometta certi aspetti, non significa che questi non siano importanti per la musica di quella cultura. Ciò significa che, quando i musicisti usano la notazione per gli obiettivi cui è stata predisposta – quando la *leggono* – essi provvedono a elaborare una quantità di informazioni che non ci sono in realtà nella partitura. Ad esempio, un violinista non suona le note dello spartito nello stesso modo in cui un dattilografo batte a macchina quello che legge. Invece egli legge la notazione in quanto musica e la sua esecuzione è un'interpretazione di come egli capisce la musica; un'interpretazione in cui intervalli, ritmi e dinamiche vengono assegnati dall'esecutore, nei colori che a lui sembrano appropriati. Non sono semplicemente eseguiti come una serie di istruzioni relative a intervalli temperati, durate in rapporti aritmetici e dinamiche distribuite in una scala di otto livelli dal *pp* al *ff*. Di conseguenza, quando un compositore scrive musica fa ampio affidamento sull'orecchio musicale del lettore e sulla sua immaginazione, per esprimere il valore preciso di intervalli, ritmi e dinamiche che la notazione omette, proprio come il lettore deve contribuire ai valori sonori, drammatici ed emozionali che non possono assolutamente essere specificati in partitura.

Ma niente di questo accade facendo un'analisi strettamente «scientifica» della partitura – analizzando la distribuzione degli intervalli notati in relazione alla teoria insiemistica, o mediante comparazioni statistiche. Agendo in questo modo, si analizza la partitura senza realmente *leggerla* nel senso descritto sopra. Questo è l'equivalente musicale di cercare di a-

ente da quando è pensato come parte di una settima di dominante con fonda-

nalizzare Shakespeare contando le lettere sulla pagina e analizzando i principi che reggono la loro distribuzione. Mentre contare note o lettere può avere qualche applicazione nell'area delle statistiche comparative (come si è visto nel precedente capitolo), certamente non permette di dare senso musicale a brani di musica, né senso letterario a brani di letteratura. Di conseguenza, analizzando in questo modo una data composizione, il risultato analitico può essere scientifico, nel senso che si basa su una metodologia esplicita, ma non sarà per nulla scientifico nel senso che abbia qualche relazione scientifica o prevedibile con la realtà fisica o psicologica della musica – cioè con l'effetto acustico che produce o con l'effetto che ha sull'ascoltatore. Al contrario, più rigorosamente deduttiva è un'analisi della partitura, più direttamente sarà condizionata dalle particolari assunzioni culturali e pragmatiche insite nella notazione, e meno attinenza avrà con il reale fatto musicale.

Ora, tutto ciò può sembrare un'accusa globale all'analisi musicale come viene generalmente praticata: quasi tutte le tecniche analitiche di cui ho discusso non partono forse dalla partitura? Sì, ma da questo non discende necessariamente che siano analisi *di* partiture. È vero che un'analisi schenkeriana sembra un'analisi della partitura. In realtà, però, non è così. In realtà essa fa uso della partitura come di un mezzo utile e abbastanza adatto per parlare del vero obiettivo dell'analisi musicale, cioè l'esperienza della musica vissuta dall'analista (e sperabilmente dal suo lettore). Studiare il modo in cui si ha esperienza di un brano musicale non è qualcosa che può essere fatto mediante una deduzione formale; nessuno può provare che le affermazioni di un altro su quanto egli avverte sono giuste o sbagliate, vere o false. Comunque questo non significa che l'interrogazione introspettiva (e questo io penso sia fondamentalmente l'analisi) debba essere un esercizio di soggettività incontrollata, in cui è compresa qualunque cosa e nulla è mai corretto o scorretto, migliore o peggiore. Fare un'analisi schenkeriana equivale a porsi una serie di interrogativi fondamentali; in ogni momento bisogna chiedersi: «È questo ciò che io sento? È questo ciò che io voglio sentire?». E benché domande come queste non possano avere alcuna validità scientifica, le risposte che provocano possono certamente essere musicalmente valide o meno. Fare un'analisi schenkeriana, se non altro, equivale in que-

sto senso a comporre: si deve davvero essere musicali per capire tutto ciò che lo è. Questo è un aspetto in cui l'analisi musicale non è affatto scientifica. C'è anche un altro aspetto. Condizione necessaria di un esperimento scientifico riuscito è che non dovrebbe turbare il decorso del fenomeno in *esame*; se ciò accade, i dati dell'esperimento sono privi di valore. Questo, però, non può essere affatto applicato all'analisi musicale, dato che una delle sue caratteristiche è che modifica l'autentica esperienza della musica in esame. Questo si dimostra facilmente, se si pensa come l'ascolto casuale di un brano di musica possa trasformarsi attraverso l'esperienza analitica di esso. Mentre si sta «solo ascoltando», possono passare per la mente delle immagini, ma esse sono frammentarie ed evanescenti. Quando si comincia a porre un'attenzione analitica sulla musica, tuttavia, si forma in mente un certo genere di immagini stabili: un'immagine che è in qualche modo indipendente dalle reazioni immediate dell'ascolto musicale (dato che quest'immagine persiste) e a cui si assimila ciò che si sente. In altre parole, ascoltare musica analiticamente significa ascoltarla come connessa a un certo tipo di struttura immaginaria, spesso visiva: da questo dipende il fatto che spesso si parla di «vedere» una relazione strutturale, e che carta e penna siano così necessari per l'ascolto analitico. Oppure è anche possibile usare la partitura come un rozzo modello visivo della musica, un modello che si muove a scatti avanti e indietro per le pagine, quando un tema o un accordo ne fa venire in mente un altro. In entrambi i casi l'esperienza della musica è analitica precisamente nel senso che è diversa dall'ascolto ordinario: in primo luogo, per il fatto che si diviene coscienti di cose (come le strutture tonali nella macroforma) che normalmente non si percepiscono e che, senza la mediazione di qualche tipo di immagine analitica, forse non si potrebbero percepire; il secondo motivo – per importanza – è il fatto che, quando si ascolta la musica, si comincia normalmente ignorando cose che sarebbero di importanza enorme. Ad esempio, sviluppando un'interpretazione schenkeriana di un brano, la sua ritmica di superficie, il suo flusso e deflusso dinamico e la colorazione timbrica divengono, per così dire, trasparenti: l'attenzione si porta al di là di essi, al movimento fondamentale. La cosa più importante di un'analisi, quindi, non è ciò che riesce a metter dentro (come proponeva il sorpassato slogan «a-

nalisi totale»), ma ciò che riesce a tirar fuori. L'analisi schenkeriana, ad esempio, è stata oggetto di aspre critiche per il fatto che omette il ritmo: ma il fulcro di un'analisi schenkeriana non è forse il fatto che chiarisce la struttura delle altezze, proprio mediante questa e altre omissioni? Così l'analisi non dovrebbe cercare di essere una fotocopia dell'esperienza dell'ascoltatore: piuttosto dovrebbe semplificarla, chiarirla e illuminarla.

Se l'analisi musicale è un processo attraverso cui l'esperienza della musica dell'analista è modificata, allora la serie di grafici e tavole con cui essa viene comunicata non dovrebbe essere considerata come la vera «analisi». Ciò che voglio dire con questo è che queste tavole non sono paragonabili a tavole di dati scientifici; non hanno alcun significato o validità intrinseci. Acquistano significato e validità solo in virtù dell'esperienza musicale che generano. È quasi impossibile leggere un'analisi schenkeriana tenendo come sottofondo una radio che trasmette qualche altra musica; il processo analitico si verifica solo se si *sente* la musica in oggetto, cosa che non si può fare nelle condizioni suddette. In altre parole un'analisi musicale deve essere letta informalmente e immaginativamente, proprio come si legge una partitura; è sulla base di quanto risulta soddisfacente una lettura analitica della musica che si decide se l'analisi è buona, non sulla percentuale di note della partitura che essa conteggia. Così non sono sempre le conclusioni che essa raggiunge a renderla necessariamente buona o cattiva, esatta o errata; abbastanza spesso accade che conclusioni analitiche diametralmente opposte siano egualmente valide. Ciò che rende buona o cattiva un'analisi in queste circostanze non sono le conclusioni, ma il modo in cui i dettagli musicali sono chiamati in causa in difesa di queste conclusioni e l'intento con cui esse chiarificano o illuminano i dettagli. E un'analisi che non riesce a condurre il lettore a questi esatti riferimenti alla musica è ben lontana dall'essere una buona analisi, in qualsiasi circostanza.

Coloro che vedono l'analisi musicale come una specie di tentativo scientifico si sforzano molto per cercare di provare in sede teorica la netta superiorità di un metodo analitico su un altro.

Ciò mi sembra inopportuno, perché porta ad adottare un certo metodo analitico in ogni circostanza, e questo può so-

lo ottundere la sensibilità dell'analisi alle qualità individuali e alla varietà del fenomeno musicale. Inoltre può risulterne una certa mentalità da catena di montaggio, per cui i brani non sono analizzati per altra ragione apparente se non per il fatto che sono lì. In particolare sto pensando alla complessa analisi motivica e formale, che dà luogo a grafici e tavole impressionanti, il cui reale significato nessuno riesce a immaginare – soprattutto quando la musica sembrerebbe, di per sé, relativamente semplice e diretta. Questa situazione è la conseguenza dell'accento che è stato posto sulla componente teorica dell'analisi durante gli ultimi vent'anni circa. Gente come Meyer e Alan Walker (che è un analista motivico inglese) hanno ripetutamente evidenziato la necessità di teorie interpretative, se l'analisi deve essere, come dicono loro, qualcosa di più di una «pura descrizione», cosa che disprezzano in quanto priva di forza esplicativa. Ad esempio, Alan Walker scrive che «non si risolvono i problemi descrivendoli»⁶. Ma l'esperienza quotidiana insegna che è proprio così che sono costantemente risolti i problemi; *invece*, anzi, senza questa accurata descrizione è difficile di solito asserire con certezza proprio quale sia il problema, o addirittura se realmente vi sia un problema. Così, per analizzare la musica, è necessario: leggere molte volte la partitura, descrivere i dettagli della musica in linguaggio ordinario, forse analizzare qualche accordo più complesso – queste semplici procedure sono di solito più produttive che lanciarsi immediatamente in qualche analisi complessa e altamente teorica. E, in ogni caso, la difficoltà che due analisti possono avere nel mettersi d'accordo su quali siano gli elementi in esame dimostra che anche la descrizione più semplice non è affatto neutrale, ma comprende già criteri interpretativi di qualche tipo.

Nonostante i suoi difetti teoretici, una semplice descrizione verbale dell'esperienza musicale è un pratico punto di partenza per un'analisi. E se ci sono svantaggi in questa descrizione verbale, essi sono più pratici che teorici: ad esempio una tabulazione simbolica di sezioni tematiche, durate periodali, tonalità e tipologie accordali permette di dare un'occhiata alla struttura (in un modo non praticabile con una descrizione in prosa) e, anche, spinge a fare categorizzazioni in un certo senso più definite, dato che tali simboli, globalmente, hanno un significato più preciso delle parole – benché ci

sia in questo anche il pericolo che questi simboli possano portare prematuramente a un livello di precisazione che la comprensione della musica non può in effetti ancora fornire. E, anche a un livello più avanzato, mi sembra che i vantaggi e gli svantaggi delle differenti tecniche analitiche siano più di tipo pratico che teorico. Ad esempio, l'analisi schenkeriana mi sembra in generale una tecnica molto più utile della teoria insiemistica, anche se il suo fondamento teorico è manifestamente spurio. La ragione è che si dimostra più adatta al tipo di sperimentazione personale pratica di cui parlavo prima. Nell'analisi insiemistica si decide prima la segmentazione (e, come ho detto al cap. 4, questo è il punto in cui si prendono veramente tutte le decisioni *analitiche*) e poi si deducono laboriosamente i risultati in maniera meccanica; non è possibile vedere direttamente le conseguenze di ogni particolare decisione, cosicché le deduzioni della teoria insiemistica non possono essere d'aiuto per la segmentazione iniziale. Invece nell'analisi schenkeriana c'è un costante dare-avere fra decisioni informali e conseguenze formali; anche i simboli dell'analisi sono fluidi, una via di mezzo fra note musicali e astrazioni analitiche⁷. Gli analisti schenkeriani possono partire (come fanno di frequente gli analisti) con una vaga impressione di qualche connessione; mentre la cercano graficamente, immediatamente si chiarirà anche se essa ha senso oppure no. D'altro canto, mentre si forma, il grafico può suggerire una certa connessione e l'analista può immediatamente rivolgersi alla partitura, chiedendosi: è un buon modo di sentire la musica? In questo modo un'analisi schenkeriana permette un ampio campo di interazione fra esperienza acustica, da una parte, e razionalizzazione analitica

mentale; il suono è fisicamente lo stesso, la risposta psicologica no.

⁴ C. Seeger, *Studies in Musicology, 1935-1975*, pp. 298-299.

⁵ «The Purposes of Transcription», *Ethnomusicology*, 10, 1966, p. 313.

⁶ *A Study in Musical Analysis*, London 1962, p. 23.

⁷ Comunque questo non vale per l'adattamento dell'analisi schenkeriana operato da Lerdahl e Jackendoff. La loro notazione «ad albero» è più esplicita delle indicazioni schenkeriane in pallini e stanghette; è sempre possibile vedere esattamente che cosa significa. D'altra parte, questa estrema precisione può essere un problema: come i «battere» e «levare» di Meyer e Cooper, essa costringe a una serie di scelte a esclusione, quando invece la risposta alla musica non può essere così definita e diventa inestricabilmente complicata se si prende in esame una struttura contrappuntistica. Cosa è meglio, la fluida e suggestiva notazione di Schenker, o la precisione di Lerdahl e Jackendoff? Dipende da cosa si richiede all'analisi. Per gli obiettivi che si propone principalmente questo libro, penso che sia più utile la so-

dall'altra; e questo perché (quando è efficace, cioè naturalmente non sempre) sembra una tecnica di analisi più *musicale* di altre. Inoltre conduce piuttosto rapidamente a dei risultati.

III

Se non ci sono criteri scientifici o teorici per stabilire se il *Tristan-Akkord* è «davvero» un II⁷, una risultante motivica o qualcos'altro, allora il secolo di controversie su questo argomento è stato praticamente una perdita di tempo; ogni interpretazione illumina un particolare aspetto di quest'aggregato, ma nessuna ha il monopolio della verità. Se una fiducia mal riposta nella validità scientifica della loro opera è stata di ostacolo per gli analisti musicali, penso che non lo è stata in quanto li ha condotti a procedure errate, ma perché li ha portati ad avere pretese errate sul proprio operato. Queste pretese sono state o troppo ambiziose, o troppo modeste. Penso che la pretesa che dall'analisi si possa derivare un criterio attendibile per la valutazione estetica sia esagerata. Certamente il procedimento analitico può chiarire le idee riguardo a un brano; è certamente possibile che renda evidente l'uso di certe tecniche; ma ci sono brani o repertori raffinati che non possono essere soddisfacentemente analizzati, perché questo risulti un criterio convincente di qualità estetica. Non sono nemmeno convinto che l'analisi rivesta qualche particolare significato come indicazione per suscitare un apprezzamento estetico dove prima esso non sussisteva. Certamente essa incoraggia un ascolto attento, ma uno a cui piacesse la musica solamente perché può analizzarla non costituirebbe certo un fenomeno di musicalità.

Pretese inopportune come questa non solo incoraggiano un'impostazione limitativa della risposta musicale; ma, anche, tolgono rilievo a obiettivi che a ragione possono essere conseguiti dall'analisi, nella maniera in cui ora è praticata. Mi sembra che sia a livello di insegnamento superiore o di università, non come strumento di ricerca avanzata, che l'analisi deve giocare il suo ruolo più vitale nella cultura musicale odierna. Ha questo ruolo perché l'abilità a prendere in considerazione globalmente i dettagli, e a «vedere» connessioni macroformali appropriate a un particolare contesto musicale (ed è proprio ciò a cui porta l'analisi), è una parte essenziale della ma-

niera in cui il musicista percepisce il suono musicale. Per l'esecuzione è ovvio che l'analisi ha una grande importanza per memorizzare partiture estese e per qualche aspetto del giudizio sulle dinamiche e ritmiche su vasta scala (benché alcune delle pretese dell'analisi schenkeriana, in particolare quella di essere indispensabile agli esecutori e ai direttori, siano esagerate). L'altra, però, possiede un legame ancora più diretto con la composizione. Analizzare un brano di musica significa soppesare alternative, giudicare come sarebbe stato se il compositore avesse fatto questo invece di quello – è, in un certo senso, ricomporre la musica, in un modo che non può verificarsi nell'ascolto normale in sala da concerto. In questo modo i compositori odierni possono valersi di un apprendistato con i maestri del passato, attraverso l'analisi delle loro opere; ed è ovvio che le preoccupazioni degli analisti musicali siano strettamente in relazione a quelle dei compositori. Ad esempio, un obiettivo centrale sia per gli schenkeriani che per gli analisti motivici è mostrare lo stretto rapporto che connette la forma e il contenuto musicale; e questo è proprio ciò che i compositori stanno cercando di ottenere fin dall'introduzione del serialismo, derivando in un modo o nell'altro gli schemi formali delle loro composizioni dalla struttura del loro materiale.

Ora, se accettiamo che il valore di un'analisi consista nell'efficacia che ha per l'analista, allora è chiaro che una cattiva analisi in un certo contesto può diventare proprio ciò che si cerca in un altro contesto. Penso in particolare ai compositori seriali del dopoguerra europeo – Boulez, Stockhausen e gli altri – che pubblicarono una quantità di analisi su composizioni di Webern, Stravinsky e Debussy. In senso lato queste analisi erano speculative fino all'irresponsabilità e, a confronto con qualsiasi analisi schenkeriana vagamente competente, erano frequentemente del tutto antimusicali. Ma in quel particolare momento e luogo, le sensibilità antimusicali convenzionali non erano ciò di cui si sentiva il bisogno. Le loro analisi erano buone, non perché avessero qualche validità applicativa generale, ma perché stimolarono innovazioni creative nello stile musicale. Brillanti, partigiane e disperatamente piene di pregiudizi, erano tutto fuorché i commentari spassionati sulla cultura musicale che un investigatore, con mente scientifica, avrebbe potuto intraprendere. Esse, però, rappresentarono qualcosa di più importante: costituirono una parte vitale di quella cultura.

GLOSSARIO PER GLI ESEMPI*

5-Point production scale	Scala di produzione in 5 punti
Arpeggiation	Arpeggio
Articulation	Articolazione
Ascent	Ascesa
Auftakt	Levare
Bar	Battuta
Bass	Basso
Bassoon	Fagotto
Bridging passages	Passaggi di collegamento
Change from minor to major	Cambio da min. a magg.
Chorus	Coro
Chromatic passing motion	Movimento cromatico di passaggio
Complement	Complemento/complementare
Composite rhythm	Ritmo composto
Comprehensive foreground Graph	Grafico complessivo di livello esterno
Concluding motif as contour	Profilo del motivo conclusivo
Concluding motif	Motivo conclusivo
Consonant basis	Schema di base consonante
Convergence	Convergenza
Coupling	Abbinamento
Cover note	Nota coperta
Crotchet finishing in quaver	Semiminima che passa in croma
Crotchet	Semiminima
Ctl.	Clarinetto
Deflection	Deflessione
Descending progression	Progressione discendente
Development	Sviluppo
Dividing	Divisore
Dominant	Dominante
Dotted rhythm	Ritmo puntato
End	Fine
End of exposition	Fine dell'esposizione
Exposition	Esposizione
Fill	Riempimento
Finishing motif	Motivo finale
First order	Primo ordine
First, second, third	Primo, secondo, terzo
First, second, third theme	Primo, secondo, terzo tema
Flute	Flauto

* Sono qui elencati in ordine alfabetico, con relativa traduzione, i termini stranieri che compaiono negli esempi.

Fundamental Structure	Struttura fondamentale
Gap	Salto
Gradually strengthened	Rinforzato gradualmente
Horn	Corno
Inversion	Inversione
Inverted	Inverso
Large	Grande
Left hand	Mano sinistra
Melodic motif	Motivo melodico
Middle line ascent	Ascesa della linea mediana
Middle-ground	Medio livello
Movement	Movimento
Nbn	Nota adiacente
Neighbour-note prolongation	Prolungamento di nota adiacente
Note-repetition	Nota ribattuta
Off-beats	Contrattempi
Omitted from condensed score	Omesso dalla partitura condensata
Opening bars	Battute d'apertura
Opening shape	Forma d'apertura
Other rhythmic figures	Altre figure ritmiche
Passing motion	Movimento di passaggio
Passing	Passaggio
Precise	Precisione
Prg	Intervallo
Prime cell	Cellula primaria
Prime motif	Motivo principale
Quaver	Croma
Recapitulation	Ripresa
Recurrent movement	Movimento ricorrente
Repeated note	Nota ripetuta
Retrograde	Retrogrado
Rhythmic figure	Figura ritmica
Rhythmic Segmentation	Segmentazione ritmica
Right hand	Mano destra
Section	Sezione
Semiquaver	Semicroma
Series	Serie
Sextuplet	Sestina
Small	Piccolo
Steady	Regolare
Strings	Archi
Structural level	Livello strutturale
Subordinate	Subordinato
Supertonic	Sopratonica
Syncopation	Sincope
Tenths above bass	Decime col basso
Theme	Tema
Tonic	Tonica
Transposition	Trasportato
Trill	Trillo
Triplet	Terzina
Trumpet	Tromba
Variation	Variazione

Voice
Wordy
Zither

Voce
Verbalità
Cetra

INDICE DEI NOMI

- Adams, Charles, 238 sgg.
 Annibaldi, Claudio, 9, 10
 Apel, William, 216
 Azzaroni, Loris, 37n
- Babbitt, Milton, 154-5, 157
 Bach, Johann Sebastian,
Ich bin's, Ich sollte büßen, 72 sgg., 74
Preludio in do maggiore (Clavicembalo
 ben temperato, Vol. I), 50 sgg., 52-3,
 96-7, 106-7
 Baker, James, 93n
 Barbara Allen, 267
 Beach, David, 37n
 Beethoven, Ludwig van, 31
 Sonate per pianoforte
 Op. 13 («Patetica»), 43, 44-5, 130-44
 Op. 53 (*Waldstein*), 38 sgg., 40-2
 Op. 81a («Les Adieux»), 111-9
 Quartetti per archi
 Op. 130, 140-5
 Op. 135, 123-9
 Sinfonie
 N. 9, Op. 125, 80
 Bent, Ian, 25-6
 Blacking, John, 244 sgg.
 Boretz, William, 155-8, 265
 Boulez, Pierre, 277
 Brahms, Johannes, 156, 217
 Byrd, William,
Variazioni su John come kiss me now, 189
 sgg., 191, 193
- Čajkovskij, Pëter Il'ic,
Quinta Sinfonia, 30, 31
 Clifton, Thomas,
 Analisi del *Preludio in do maggiore* di
 Bach, 97
 Cone, Edward T., 93n, 111n
 Cooper, Grosvenor, 105n
- Dahlhaus, Carl, 13n
 Debussy, Claude, 91-2
Preludi (Libro I), 203 sgg.
Danse de Puck, 93
Syrinx, 197-8, 198 sgg.
 de la Motte, Dieter, 37n
 de Natale, Marco, 10
 Dunsby, Jonathan, 189n
- Eggebrecht, H.H., 15n
 Epstein, David, 22, 143n
- Ferrara, Lawrence, 97n
 Forte, Allen, 22, 50, 190n, 217n
 Analisi del *Preludio in do maggiore* di
 Bach, 60
 Analisi di *Excentrique* di Stravinsky, 174
 sgg.
 Freud, Sigmund, 263
- Gilbert, Steven, 22, 50
 Guertin, Marcelle, 203 sgg.
- Haydn, Franz Joseph,
Corale di S. Antonio, 224-7
 Herndon, Marcia, 232n, 240n, 248n
 Hoffmann, E.T.A., 122
 Hofstetter, Fred T., 229 sgg.
 Hopkins, Pandora, 268
- Jackendoff, Ray, vedi Lerdahl, Fred
 Jakobson, Roman, 264
 Jonas, Oswald, 50, 77
 Josquin, Desprez, 227-8
- Kassler, Michael, 223 sgg.
 Keller, Hans, 123, 264n, 266
 Kerman, Joseph, 23n, 71n, 80
 Kolinski, Mieczyslaw, 248 sgg.
 Kresky, Jeffrey, 151 sgg.
 Kurth, Ernst, 265
- LaRue, Jan, 237, 280
 Lerdahl, Fred, 22, 68n, 72n, 111, 227, 275
 Levi-Strauss, Claude, 19
 Lomax, Alan, 238-242
- Marconi, Luca, 72n, 100n
 Marx, A.B., 31-2

* I numeri di pagina in corsivo si riferiscono agli esempi di musica

- McLean, Mervyn, 232n, 236
 Mendel, Artur, 228n
 Meyer, Leonard B., 98-120, 266, 274
 Mitchell, William, 86 sgg.
 Analisi del *Preludio* del *Tristano*, 68
 Morin, Elisabeth, 189 sgg.
- Narmour, Eugene, 39n, 80, 83
 Nattiez, Jean-Jacques, 189
 Analisi di *Syrinx* di Debussy, 190 sgg.
- Oster, Ernst, 50n, 71n, 93n
- Patrick, P. Howard, 227n
 Perle, George, 121, 154
 Porena, Boris, 10
- Réti, Rudolph, 22, 120-48, 189, 198
 Analisi della *Sonata* «Patetica» di
 Beethoven, 130-44
 Riemann, Hugo, 26
 Rosen, Charles, 33-4
 Rothgeb, John, 50, 87
- Salzer, Felix, 15n, 83n
 Schachter, Carl, 80, 88n
 Schenker, Heinrich,
 Analisi del *Preludio in do maggiore* di
 Bach, 58
 Analisi di *Ich bin's, Ich sollte büßen*,
 75-6
 Schoenberg, Arnold, 120-3
 Vier Lieder Op. 22, 121
 Sechs kleine Klavierstücke Op. 19, N. 6,
 159 sgg., 160
 Drei Klavierstücke Op. 11, 121
- Schubert, Franz,
 Heidenröslein, 149-50, 151-3
 Momento musicale Op. 94/1, 80
 Das Wandern, 100-9
 Schumann, Robert, 147
 Seeger, Charles, 268n
 Serravezza, Antonio, 15n
 Skrjabin, Aleksandr,
 Quinta sonata, 257-60
 Stefani, Gino, 72n, 100n
 Stockhausen, Karlheinz, 277
 Stravinsky, Igor,
 Excentrique (*Quattro studi per orchestra n.*
 2), 174 sgg.
 Sagra della Primavera, 93
 Symphonies of Wind Instruments, 93n
- Tomkins, John,
 Variazioni su *John come kiss me now*,
 189, 216
 Tovey, Donald, 29-30
 Travis, Roy, 93
 Treidler, Leo, 23n
- Varèse, Edgard, 97n, 189
- Wagner, Richard,
 Tristano, Preludio, 86 sgg., 260 sgg.
 Walker, Alan, 274
 Westernhagen, Kurt von, 265
- Yeston, Maury, 87n
- Zaodahy*, 233-5
 analisi intervallare, 231-2, 236
 - del contorno, 237
 - cantometrica, 238-43
 - di Kolinski, 247-51
 - distribuzionale, 251-56

*Finito di stampare
nel mese di febbraio 2010
presso LASER COPY CENTER - Milano*

Questa non è una «storia dell'analisi», né una rassegna imparziale dei vari metodi analitici: nel libro vengono esaminate, soppesate, discusse solo alcune delle principali metodologie del nostro secolo, colte nel momento in cui si incontrano con specifiche esperienze musicali. Il lettore ha quindi la possibilità di acquisire alcune tecniche analitiche e, nello stesso tempo, di poterle giudicare nella loro portata e nella loro pertinenza. Chi viene iniziato alla disciplina analitica potrà ricavare, dal criticismo di Cook, una particolare cautela nei confronti di ogni dogmatismo teorico e di ogni feticismo tecnologico. Chi possiede già un'esperienza in questo campo, troverà nel libro un'occasione per «fondare» l'attività analitica su una complessa e vivace richiesta di senso, da costruire ogni volta nel rapporto con la complessità delle più diverse esperienze musicali.

Nicholas Cook, greco di nascita, ha compiuto i suoi studi in Inghilterra, conseguendo un dottorato in Musica a Cambridge e una laurea in Storia dell'Arte. I suoi interessi vertono principalmente sullo studio sperimentale della percezione e dell'esecuzione della musica.

€ 28,00 (i.i.)
www.guerini.it

ISBN 978-88-8107-289-7



9 788881 072897